



В.Н. Лосский, Л.А. Успенский

# СМЫСЛ ИКОН



В. Н. Лосский, Л. А. Успенский

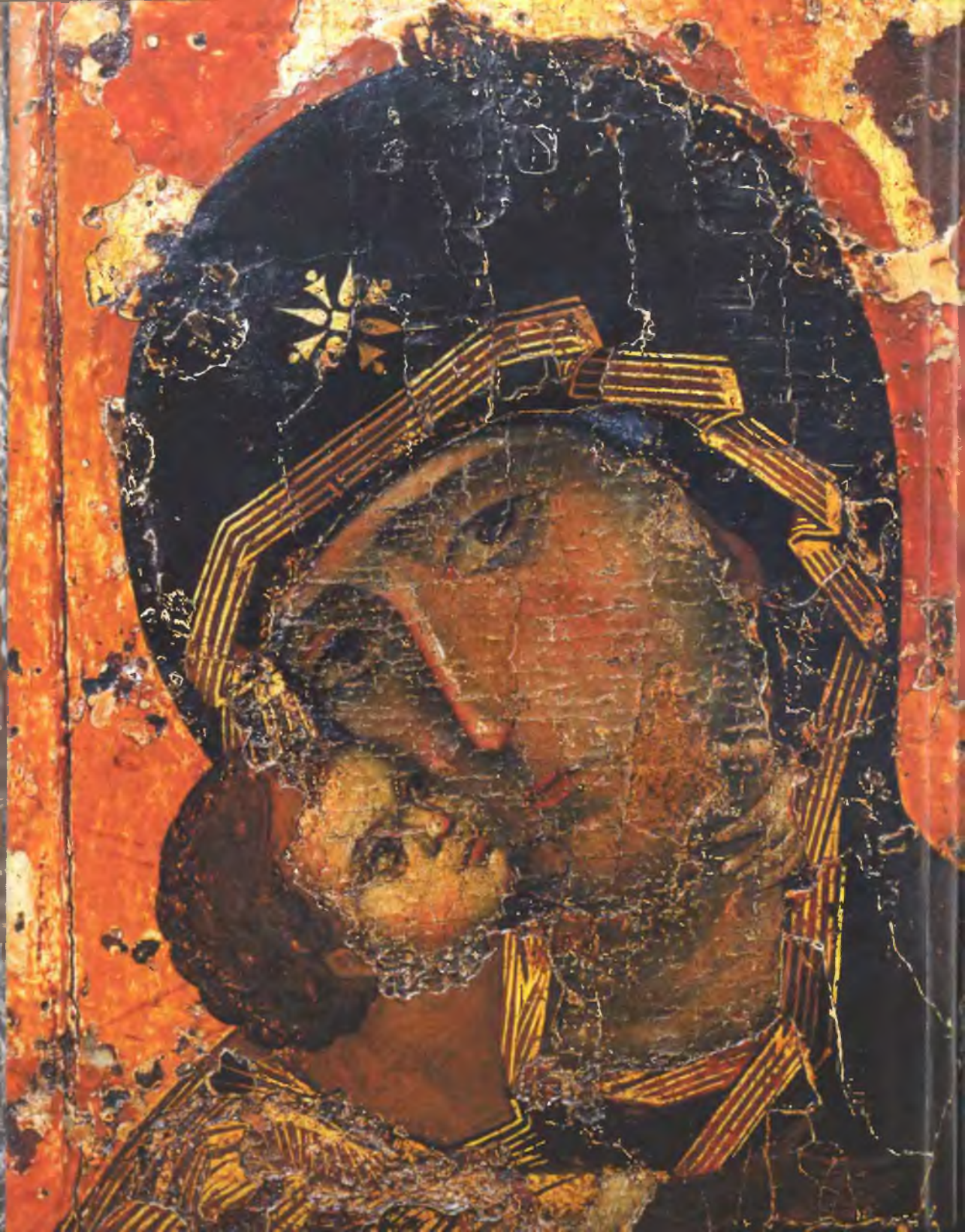
# СМЫСЛ ИКОН



**20 ЛЕТ**

Свято-Тихоновский  
Университет





В. Н. Лосский, Л. А. Успенский

# СМЫСЛ ИКОН

---



ЭКСМО

МОСКВА \* 2014

Православный Свято-Тихоновский  
Гуманитарный Университет



УДК 27-526.62

ББК 86.37

Л 79

Рекомендовано к публикации  
Издательским Советом Русской Православной Церкви  
ИС 12-217-1529

**Лосский В. Н.**

Л 79      Смысл икон / В. Н. Лосский, Л. А. Успенский ; пер. с фр. В. А. Решиковой, Л. А. Успенской. – М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет : Эксмо, 2014. – 336 с. : ил.

ISBN 978-5-699-61939-9 (Эксмо)

ISBN 978-5-7429-0777-0 (ПСТГУ)

Впервые на русском языке выходит книга «Смысл икон», ранее издававшаяся на немецком, английском и французском языках. Известный богослов В. Н. Лосский и иконописец и исследователь икон Л. А. Успенский составили ее прежде всего в расчете на западного читателя, мало знакомого с историей и теорией православной иконы и основных иконографических типов. Книга доступно, но на серьезном научном уровне вводит в проблематику иконописи и иконоведения.

Издание рассчитано на самый широкий круг читателей, интересующихся историей христианского искусства и вопросами богословия православной иконы. Включает обширный изобразительный материал, детально иллюстрирующий авторский текст. Книга может быть использована в качестве учебного пособия для студентов творческих вузов и отделений по истории искусства.

УДК 27-526.62

ББК 86.37

ISBN 978-5-699-61939-9

ISBN 978-5-7429-0777-0

© Купреянов Н. Я., текст, 2012

© ПСТГУ, редакция, оформление, 2012

© ООО «Издательство «Эксмо», 2014



*В. Н. Лосский*  
ПРЕДАНИЕ И ПРЕДАНИЯ



Предание (*παράδοσις*, *traditio*) – один из терминов, у которого так много значений, что он рискует и вовсе утратить свой первоначальный смысл. И это не только следствие секуляризации, обесценившей столько слов богословского словаря – «духовность», «мистика», «причастие» – путем вырывания их из присущего им христианского контекста и превращения через это в выражения обыденной речи. Слово «предание» подверглось той же участи еще и потому, что в самом богословском языке этот термин остается несколько расплывчатым<sup>1</sup>. Действительно, чтобы не суживать само понятие предания, устраняя некоторые значения, которые оно могло приобрести, и сохранить все смыслы, нам приходится прибегать к определениям, охватывающим сразу слишком многое, отчего и ускользает подлинный смысл собственно «Предания». При уточнении его приходится дробить слишком многозначное содержание и создавать ряд суженных понятий, сумма которых отнюдь не выражает ту живую реальность, которая именуется Преданием Церкви. Читая учений труд отца о. Августа Денеффа «Понятие Предания»<sup>2</sup>, спрашиваешь себя, подлежит ли вообще предание определению или же – как все, что есть «жизнь», – оно «превосходит всякий ум» и было бы вернее не определять его, а описывать. У некоторых богословов эпохи романтизма – как Мёлер в Германии или Хомяков в России – можно найти прекрасные страницы с описанием предания, представленного как некая вселенская полнота, неотличимая, однако, от единства, кафоличности («соборности» Хомякова), апостольности или сознания Церкви, обладающей непосредственной достоверностью Богооткровенной Истины.

---

<sup>1</sup> Особенно если иметь в виду стойкое употребление этого термина в значении «традиция». – *Ред.*

<sup>2</sup> *Deneffe A. Der Traditionsbegriff: Studie zur Theologie. Münster, 1931 (Münsterische Beiträge zur Theologie, 18).*

В этих описаниях, в общих своих чертах верных образу Предания у отцов первых веков, мы легко узнаем характер «плиромы»<sup>3</sup>, свойственной преданию Церкви, но тем не менее нельзя отказываться от необходимости различения, обязательного для всякого догматического богословия. Различать – не всегда означает разделять и тем более – противопоставлять. Противопоставляя Предание и Священное Писание как два источника Откровения, полемисты Контрреформации заняли ту же позицию, что и их противники протестанты, молчаливо признав в Предании реальность, отличную от Писания. Вместо того чтобы быть самой *ὑπόθεσις*<sup>4</sup> Священных книг, глубинной связью, идущей от живого дыхания, пронизывающего их и преображающего букву в «единое тело Истины», Предание оказывалось чем-то добавленным, чем-то внешним по отношению к Писанию. С этого момента святоотеческие тексты, исходившие из «плиромы», свойственной Священному Писанию, становятся непонятными<sup>5</sup>, а протестантская доктрина «достаточности Писания» приобретает отрицательный смысл, поскольку исключает все, что от «предания». Защитникам Предания пришлось доказывать необходимость соединения двух противопоставленных друг другу реальностей, ибо каждая из них, взятая в отдельности, оказывалась неполноценной. Отсюда возник целый ряд таких ложных проблем, как первенство Писания или Предания, их авторитетность по отношению друг к другу, частичное или полное различие их содержания и т. д. Как доказать необходимость познания Писания в Предании? Как вновь обрести их неопознанное в этом разделении единство? И если обе они суть «полнота», то невозможно говорить о двух противопоставленных друг другу «плиромах» как только о двух различных способах выражения одной и той же полноты Откровения, сообщенного Церкви.

Различение отделяющее или разделяющее всегда остается и несовершенным, и недостаточно радикальным: оно не дает ясного понятия о том, чем отличается термин неизвестный от того, который противопоставлен ему как известный. Разделение одновременно и больше и меньше различения: оно противопоставляет два отделенные друг от друга объекта, но, чтобы это стало возможным, предварительно наделяет один из них свойствами другого. В нашем случае, стремясь противопоставить Писание и Предание как два не зависящих друг от друга источника Откровения, неизбежно придется наделять Предание свойствами, характерными для Писания: оно окажется совокупно-

<sup>3</sup> Т. е. «полноты». – *Ред.*

<sup>4</sup> Основой (*греч.*). – *Ред.*

<sup>5</sup> См. статью о Луи Буйе в специальном выпуске, посвященном Преданию и Писанию: *Boyer L. Holy Scripture and Tradition as seen by the Fathers // Eastern Churches Quarterly. Vol. 7. 1947. Supplement: Tradition and Scripture. P. 3–16.*



стью «других писаний» или «иных ненаписанных слов» – всем тем, что Церковь может прибавить к Писанию в горизонтальном плане своей истории.

Таким образом, на одной стороне окажется Писание или канон Писаний, на другой – Предание Церкви, которое, в свою очередь, может быть подразделено на многие источники Откровения или на неравноценные *loci theologici*<sup>6</sup>: деяния Вселенских или поместных соборов, творения святых отцов, канонические установления, литургия, иконография, благочестивые обычаи и т. д. Но можно ли в таком случае все еще говорить о «Предании» и не будет ли точнее – вместе с богословами Тридентского собора – говорить о «преданиях»? Это множественное число хорошо передает то, что хотят сказать, когда, отделяя Писание от Предания, вместо того чтобы различать их, относят последнее к письменным или устным свидетельствам, прибавляемым к Священному Писанию, как бы сопровождающим его или за ним следующим. Как «время, проецируемое в пространство», препятствует постижению бергсоновской «длительности», так и эта проекция качественного понятия Предания в количественную область «преданий» больше затемняет, нежели раскрывает истинный характер Предания, независимого от каких бы то ни было определений, ограничивающих его исторически.

Мы можем приблизиться к более точному представлению о Предании, если оставим этот термин за одной только устной передачей истин веры. Разделение между Преданием и Писанием по-прежнему сохраняется, но вместо того чтобы изолировать друг от друга два источника Откровения, противопоставляются два способа его передачи: проповедь устная и письменная. Таким образом, с одной стороны, можно вычленив проповедь апостолов и их последователей, так же как и всякую проповедь, идущую от священнослужителей; с другой – Священное Писание и все другие письменные выражения Богооткровенной Истины (причем последние будут отличаться друг от друга степенью признания Церковью их авторитетности). В этом случае утверждается первенство Предания перед Писанием, поскольку устная передача апостольской проповеди предшествовала ее письменному закреплению в каноне Нового Завета. Можно даже сказать: Церковь могла бы обойтись без Писания, но никогда не смогла бы существовать без Предания. Это справедливо лишь отчасти: действительно, Церковь всегда обладает Богооткровенной Истиной, которую она обнаруживает проповедью; проповедь же могла бы оставаться только устной, именно переходя из уст в уста и никогда не закрепляясь письмом<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Богословские положения. – Ред.

<sup>7</sup> Такую возможность предусматривал св. Иринеи Лионский: Против ересей, III, 4, 1 // SC 34. Paris, 1952. P. 114 sq.

Но пока утверждается раздельность Писания и Предания, не удастся радикально отличить их друг от друга: противопоставление написанных чернилами книг и произнесенных живым голосом проповедей все же остается поверхностным. В обоих случаях речь идет о проповеданном слове: «проповедь веры» служит здесь тем общим основанием, которое смягчает противопоставление. Однако не означает ли это приписывать Преданию нечто такое, что вновь будет роднить его с Писанием? Нельзя ли пойти еще дальше в поисках ясного понятия о Предании?

В том многообразии значений, которое мы можем найти у отцов первых веков, Предание иногда трактуется как учение, которое остается тайным и не разглашается во избежание профанации тайны непосвященными<sup>8</sup>. Это положение ясно выражено свт. Василием Великим, когда он различает понятия *δόγμα* и *κήρυγμα*<sup>9</sup>. «Догмат» в данном случае имеет значение, обратное тому, которое мы придаем слову термину теперь: это не торжественно провозглашенное Церковью вероучительное определение, а «необнародованное и сокровенное учение (*διδασκαλία*), которое отцы наши соблюдали в непытливом и скромном молчании, очень хорошо понимая, что достоуважаемость таинств охраняется молчанием»<sup>10</sup>. Напротив, *κήρυγμα* (что на языке Нового Завета означает «проповедь») – всегда открытое провозглашение, будь то вероучительное определение<sup>11</sup>, официальное предписание соблюдения чего-либо<sup>12</sup>, канонический акт<sup>13</sup> или всенародные церковные молитвы<sup>14</sup>. Незаписанные и тайные предания, о которых говорит свт. Василий Великий, хотя и напоминают *doctrina arcana*<sup>15</sup> гностиков, также считавших себя последователями сокрытого апостольско-

<sup>8</sup> См.: Климент Александрийский. Строматы, VI, 61 // GCS 15. Leipzig, 1906. S. 462 (рус. пер.: То же / подг. Е. В. Афонасиным. Т. 3. СПб., 2003. С. 38. – Ред.)

<sup>9</sup> См.: Василий Великий, свт. О Святом Духе, 27 // PG 32, col. 188–193 (рус. пер.: Творения. Ч. 3. М., 1846. С. 331–338. – Ред.)

<sup>10</sup> Там же // PG 32, col. 188с–189а (цит. по: Творения. Ч. 3. С. 333. – Ред.).

<sup>11</sup> Свт. Василий Великий (Письмо 51-е // PG 32, col. 392с; ср. рус. пер.: Письмо 47-е (51-е) // Творения. Ч. 6. М., 1847. С. 140. – Ред.) называет определение относительно *ὁμοούσιος* «великим провозглашением благочестия (*τὸ μέγα τῆς εὐσεβείας κήρυγμα*)», «раскрывшим учение (*δόγμα*) о спасении» (Письмо 125-е // PG 32, col. 548b; ср. рус. пер.: Письмо 120-е (125-е) // Творения. Ч. 6. М., 1847. С. 272. – Ред.).

<sup>12</sup> См.: Он же. Слово о посте 2-е // PG 31, col. 185с (рус. пер.: Творения. Ч. 4. М., 1846. С. 19. – Ред.).

<sup>13</sup> См.: Он же. Письмо 251-е // PG 32, col. 936b (рус. пер.: Письмо 243-е (251-е) // Творения. Ч. 7. М., 1848. С. 214. – Ред.).

<sup>14</sup> См.: Он же. Письмо 155-е // PG 32, col. 612cd (рус. пер.: Письмо 150-е (155-е) // Творения. Ч. 6. М., 1847. С. 326. – Ред.).

<sup>15</sup> Тайное учение. – Ред.



го предания<sup>16</sup>, все же очень отличаются от них. Во-первых, примеры, на которые мы ссылались, указывают на то, что «мистериальные» выражения у свт. Василия ориентированы не на эзотерический кружок отдельных лиц, усовершенствовавшихся внутри христианской общины, а на все общество верных, которое участвует в таинствах церковной жизни и противостоит «непосвященным» – тем, кого оглашение должно постепенно подготовить к таинствам посвящения. Во-вторых, тайное предание (δῶμα) может проповедоваться открыто, т. е. становится «проповедью» (κήρυγμα), когда необходимость (например, борьба с какой-нибудь ересью) обязывает Церковь высказаться<sup>17</sup>. Итак, если полученные от апостолов предания остаются незаписанными и сокровенными, если верные не всегда знают их таинственный смысл<sup>18</sup>, то в этом – мудрая икономия Церкви, которая открывает свои тайны лишь в той мере, в какой их явное провозглашение становится необходимостью. Здесь мы видим одну из евангельских антиномий: с одной стороны, не следует давать святыни псам и расточать бисера перед свиньями (см.: Мф. 7:6), с другой – *нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узнано* (Мф. 10:26; ср.: Лк. 12:2). «Хранимые в молчании и тайне предания», которые свт. Василий Великий противопоставляет открытой проповеди, наводят на мысль о словах, сказанных *в темноте, на ухо, внутри дома*, но которые *при свете* будут проповеданы *на кровлях* (Мф. 10:27; ср.: Лк. 12:3).

Это уже не противопоставление ᾠγραφα и ἔγγραφα, проповеди устной и проповеди письменной. Теперь различие между Преданием и Писанием проникает гораздо глубже – в самую суть дела, относя на одну сторону то, что охраняется в тайне и именно потому не должно закрепляться письмом, а на другую – все, что является предметом проповеди и, открыто провозглашенное однажды, впредь может быть отнесено в область «Писаний» (Γραφαί). Не счел ли сам свт. Василий Великий своевременным письменно раскрыть тайну некоторых «преданий», таким образом превращая их в κηρύγματα?<sup>19</sup> Это новое различие, подчеркивающее потаенный характер Предания и противопоставляющее сокровенную глубину устных учений, полученных от апостолов, тому, которое Церковь предлагает познанию всех, погружает «проповедь» в море апостольских преданий, которое невозможно ни устранить, ни игнорировать,

<sup>16</sup> См.: *Птолемей*. Письмо к Флоре, VII, 9 // SC 24. Paris, 1949. P. 66.

<sup>17</sup> Пример ὁμοῖοτος очень характерен в этом смысле. Икономия свт. Василия Великого в отношении Божественности Святого Духа объясняется не только его педагогией, но и данным пониманием тайного Предания.

<sup>18</sup> См.: *Василий Великий, свт.* О Святом Духе, 27 // PG 32, col. 189с–192а (рус. пер.: Творения. Ч. 3. М., 1846. С. 333–334. – *Ред.*).

<sup>19</sup> См.: Там же, col. 192а–193а (рус. пер.: Творения. Ч. 3. М., 1846. С. 334–335. – *Ред.*).

ибо тогда пострадало бы само Евангелие. Более того, если бы мы поступили так, то «обратили бы проповедь (τὸ κήρυγμα) в пустое имя», лишенное всякого смысла<sup>20</sup>. Предложенные свт. Василием Великим примеры этих преданий (крестное знамение, обряды, относящиеся к крещению, елеосвящение, евхаристическая эпиклеза, обычай обращаться к Востоку во время молитвы, не преклонять колен по воскресеньям и в период Пятидесятницы и т. д.) относятся к сакраментальной и литургической жизни Церкви. Если эти «не изложенные в Писании обычаи (τὰ ἄγραφα τῶν ἑθῶν)», эти «не изложенные в Писании таинства Церкви (ἄγραφα τῆς Ἐκκλησίας μυστήρια)», столь многочисленные, что их нельзя было бы перечислить в течение целого дня<sup>21</sup>, необходимы для понимания Писания (и вообще истинного смысла всякой «проповеди»), то несомненно, что эти сокровенные предания свидетельствуют о мистериальном характере христианского знания. Богооткровенная Истина действительно не мертвая буква, а живое Слово, к Которому можно прийти только в Церкви, войдя через «мистерии», или таинства<sup>22</sup>, в тайну, сокрытую от веков и родов, ныне же открытую святым Его (Кол. 1:26).

Таким образом, предания, или незаписанные таинства Церкви, упомянутые свт. Василием Великим, стоят на грани собственно Предания и приоткрывают лишь некоторые его стороны. Речь идет об участии в Богооткровенной тайне благодаря посвящению в таинства. Это некое новое знание, некий «гносис Бога» (γνῶσις Θεοῦ), получаемый нами как милость, и этот дар гносиса преподается нам в том «предании», которое для свт. Василия Великого есть исповедание Троицы во время крещения, та священная формула, которая вводит нас в свет<sup>23</sup>. И здесь горизонтальная линия «преданий», полученных из уст Спасителя и переданных апостолами и их преемниками, скрещивается с вертикальной линией Предания – сообщением Духа Святого, в каждом слове Богооткровенной Истины раскрывающем перед членами Церкви бесконечную перспективу тайны. От преданий, какими показывает их свт. Василий Великий, нам следует идти дальше, чтобы достичь отличного от них Предания.

Если же мы остановимся на грани неписаных и тайных преданий, не сделав последнего различения, то все еще останемся на горизонтальном уровне

<sup>20</sup> Василий Великий, свт. О Святом Духе, 27 // PG 32, col. 188ab (цит. по: Творения. Ч. 3. М., 1846. С. 332. – Ред.).

<sup>21</sup> См.: Там же // PG 32, col. 188a, 192c–193a (рус. пер.: Творения. Ч. 3. С. 332, 335. – Ред.).

<sup>22</sup> О тождественности этих двух терминов и «мистериальном» значении таинств у авторов первых веков см.: Casel O., dom. Das christliche Kultusmysterium. Regensburg, 1932. S. 105 ff.

<sup>23</sup> См.: Василий Великий, свт. О Святом Духе, 10 // PG 32, col. 113b (рус. пер.: Творения. Ч. 3. С. 269–270. – Ред.).



παράδοσις, на котором собственно Предание представляется нам как бы «проецированным в область Писания». Верно, что отделить эти хранимые в тайне предания от Писания или, в более широком плане, от «проповеди» невозможно, однако их всегда можно противопоставить как слова, сказанные тайно или сохраненные в молчании, словам, высказанным открыто. Дело в том, что окончательного различения мы не сможем сделать до тех пор, пока остается последний роднящий Предание и Писание элемент – слово, являющееся основой для противопоставления сокрытых преданий открытой проповеди. Для определения точного понятия о Предании, для освобождения его от всего, в чем оно проявляется на горизонтальной линии Церкви, необходимо преодолеть противопоставление слов тайных и слов, проповеданных открыто, поставив «предания» и «проповедь» в один ряд. А общим для них оказывается то, что – явные или тайные – они все же получают словесное выражение. Они всегда предполагают выражение в слове – относится ли это к словам как таковым, произнесенным или записанным, или же к немому языку, который воспринимается зрением (иконография, обрядовые жесты и т. д.). Понятое в этом общем смысле слово есть не только внешний знак, которым пользуются, обозначая то или иное понятие, но прежде всего содержание, которое разумно самоопределяется и говорит о себе воплощенно, выражаясь в произносимой речи или какой-либо иной форме внешнего проявления.

Если такова природа слова, то ничто открываемое и познаваемое не может оставаться чуждым ему. Будь то Писание, проповедь или «хранимые в молчании предания апостольские», одно и то же слово λόγος или λόγια в равной мере может относиться ко всему, что является выражением Богооткровенной Истины. Действительно, это слово постоянно встречается в святоотеческой литературе, в равной мере обозначая как Священное Писание, так и Символы веры. Так, прп. Иоанн Кассиан говорит об Антиохийском символе: «Это то сокращенное слово (*breviatum verbum*), которое создал Господь, заключив в немногих словах веру обоих Своих Заветов и кратко удержав в них смысл всех Писаний»<sup>24</sup>. Если мы также учтем, что Писание не есть совокупность слов о Боге, но Слово Божие (λόγος τοῦ Θεοῦ), то поймем, почему, в особенности после Оригена, появилось стремление отождествлять присутствие Божественного Логоса в Писаниях обоих Заветов с воплощением Слова, с которым все

<sup>24</sup> «Hoc est ergo breviatum verbum quod fecit Dominus, fidem scilicet duplicis Testamenti sui in pauca colligens, et sensum omnium Scripturarum in brevia concludens». – Иоанн Кассиан, прп. О Воплощении Христа, VI, 3 // PL 50, col. 149a). Выражение *breviatum verbum* представляет собой аллюзию на Послание к Римлянам (см.: Рим. 9:27), в котором, в свою очередь, цитируется пророк Исаия (см.: Ис. 10:23). Ср.: Августин, блж. О символе, 1 // PL 40, col. 628; Кирилл Иерусалимский, свт. Огласительные слова, V, 12 // PG 33, col. 521ab.

Писание «исполнилось». Задолго до Оригена св. Игнатий Антиохийский не хотел видеть в Писаниях всего лишь исторический документ, «архив» и подтверждать Евангелие текстами Ветхого Завета; он говорит: «Но для меня древнее – Иисус Христос, непреложно древнее – Крест Его, Его Смерть и Воскресение, и вера Его (которая от Него приходит)<sup>25</sup>. <...> Он есть Дверь к Отцу, которою входят Авраам, Исаак и Иаков, пророки и апостолы и Церковь»<sup>26</sup>. Если благодаря воплощению Слова Писания – не архив Истины, а Ее живое тело, то обладать Писанием можно только лишь через Церковь – единое Тело Христова. Мы снова приходим к идее достаточности Писания. Однако теперь в этой мысли нет ничего отрицательного: она не исключает, но предполагает Церковь с ее таинствами, установлениями и учением, переданными апостолами. Эта достаточность, эта «плирома» Писания вовсе не исключает других выражений той же Истины, возникающих в Церкви (так же как полнота Христа, Главы Церкви, не исключает самой Церкви – продолжения преславного Его вочеловечения). Известно, что защитники иконопочитания обосновывали правомерность христианской иконописи фактом воплощения Слова; иконы, так же как и Писание, выражают невыразимое, и это стало возможным благодаря Богооткровению, свершившемуся в воплощении Сына. Так же можно говорить и о догматических определениях, экзегезе, литургии – о всем том, что в Церкви Христовой сопричастно той неограниченной и неущербленной полноте Слова, содержащейся в Писании. В этой «всецелостности» Воплощенного Слова все, что выражает Богооткровенную Истину, родственно Писанию, но если бы все действительно стало «писанием», тогда сам мир не вместил бы написанных книг (ср.: Ин. 21:25).

Однако если выражение трансцендентной тайны стало возможным благодаря воплощению Слова, если все то, что ее выражает, становится как бы «писанием» наряду со Священным Писанием, то где же в конечном счете Предание, которое мы ищем, последовательно очищая понятие о нем от всего, что роднит его с реально записанным?

Как мы уже говорили, Предание не следует искать на горизонтальной линии «преданий», которые, так же как и Писание, определены в Слове. Если же мы хотели бы, тем не менее, противопоставить его всему, что является реальностью Слова, то следовало бы сказать, что Предание – это Молчание. «Кто приобрел слово Иисусово, тот истинно может слышать и Его безмолвие (τῆς

<sup>25</sup> Слова, стоящие в скобках, добавлены переводчицей. – *Ред.*

<sup>26</sup> *Игнатий Антиохийский, св. Письмо к Филадельфийцам*, VIII, 2 – IX,1 // SC 10. Ed. 2. Paris, 1950. P. 150 (цит. по: *Писания мужей апостольских*. М., 2008. С. 361–362. – *Ред.*).

ἡσυχίας αὐτοῦ ἀκούειν)...», – говорит св. Игнатий Антиохийский<sup>27</sup>. Насколько мне известно, этот текст никогда не использовался в многочисленных исследованиях, изобилующих святоотеческими цитатами о Предании, всегда одними и теми же и всем хорошо известными, и никто не догадался, что тексты, в которых слово «предание» отсутствует, могут оказаться гораздо красноречивее многих других.

Способность слышать молчание Иисуса, свойственная тем, говорит св. Игнатий, кто истинно обладает Его словом, перекликается с повторяющимся призывом Христа к Своим слушателям: *Если кто имеет уши слышать, да слышит!* (Мк. 4:23 и др.). Таким образом, слова Откровения содержат некую область молчания, недоступную слуху «внешних». Святитель Василий Великий именно в этом смысле говорил о преданиях: «Но вид молчания – и та неясность, какую употребляет Писание, делая смысл догматов, к пользе читающих, трудным для уразумения»<sup>28</sup>. Это молчание неотделимо от Писания: оно передается Церковью вместе со словами Откровения как само условие их восприятия. Если оно может быть противопоставлено словам (всегда в плане горизонтальном, где они выражают Богооткровенную Истину), то это сопутствующее словам молчание никак не предполагает недостаточности или неполноты Откровения, так же как и необходимости добавлять к нему что-либо. Оно означает, что для истинного восприятия Богооткровенной тайны как полноты требуется обращение к вертикальному плану, дабы возможно было *постигнуть со всеми святыми* не только что есть *широта и долгота* Откровения, но также *глубина и высота* (Еф. 3:18).

Мы пришли к тому, что больше не можем ни противопоставлять Предание и Писание, ни налагать их одно на другое как две отличающиеся реальности. Однако чтобы лучше уловить их нерасторжимое единство, которое сообщает характер полноты дарованному Церкви Откровению, нам следует различать их. Если Писание и все, что Церковь может выразить написанными или произнесенными словами, образами или литургическими символами, если все это – различные способы выражать Истину, то Предание – *единственный способ* воспринимать ее. Мы говорим именно *единственный*, а не *единообразный*, потому что Предание в исконном своем понятии не содержит ничего формального. Оно не навязывает человеческому знанию формальных гарантий истин веры, но раскрывает их внутреннюю очевидность. Оно не содержание Откровения,

<sup>27</sup> Игнатий Антиохийский, св. Письмо к Ефессянам, XV, 2 // SC 10. Р. 84 (цит. по: Указ. изд. С. 338. – Ред.).

<sup>28</sup> Василий Великий, свт. О Святом Духе, 27 // PG 32, col. 189bc (цит. по: Творения. Ч. 3. М., 1846. С. 334. – Ред.).

но свет, открывающий его; оно не слово, но живое дуновение, позволяющее слову звучать одновременно с молчанием, из которого слово исходит<sup>29</sup>; оно не Истина, но сообщение Духа Истины, вне Которого невозможно познавать Истину. *Никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым* (1 Кор. 12:3). Итак, мы можем точно определить Предание, сказав, что оно есть жизнь Духа Святого в Церкви, сообщающего каждому члену Тела Христова способность слышать, воспринимать, познавать Истину в присущем ей Свете, а не в естественном свете человеческого разума. Это – тот истинный гносис, который подается действием Божественного света (*...дабы просветить нас познанием славы Божией*<sup>30</sup>. – 2 Кор. 4:6), то единственное Предание, которое не зависит ни от какой философии, ни от всего того, что живет по преданию человеческого, по стихиям мира, а не по Христу (Кол. 2:8). В этой неотделимой от христианского гносиса свободе перед лицом какой бы то ни было естественной обусловленности или исторической случайности – вся истинность, характерная для вертикальной линии Предания: *и познаете истину, и истина сделает вас свободными* (Ин. 8:32). Нельзя ни познать Истины, ни понять слов Откровения, не приняв Духа Святого, *а где Дух Господень, там свобода* (2 Кор. 3:17)<sup>31</sup>. Эта свобода детей Божиих, противопоставленная рабству сынов века сего, выражается в «дерзновении» (παρρησία), с которым могут обращаться к Богу те, кто знает, Кому они поклоняются, ибо поклоняются они Отцу в духе и истине (Ин. 4:23, 24).

Желая различить Предание и Писание, мы постарались освободить понятие о Предании от всего, что может роднить его с любой письменной реальностью. Нам пришлось отделить его от «преданий», отнеся их вместе с Писанием и всем тем, что может служить внешним и образным выражением Истины, к той же горизонтали, для которой мы не нашли иного имени, как только Молчание. Итак, освобождая Предание от всего, что могло стать его проекцией в плане горизонтальном, нам потребовалось войти в другое измерение, чтобы достичь предела нашего анализа. В противоположность аналитическим методам, которыми начиная с Платона и Аристотеля пользуется философия и которые приводят к растворению конкретного, разбивая его на идеи или общие понятия, наш анализ привел нас в конце концов к Истине и Духу, к Слову и Духу Святому – двум различным, но нераздельным в Своем единстве Лицам,

<sup>29</sup> См.: *Игнатий Антиохийский, св. Письмо к Магнезийцам*, VIII, 2 // SC 10. Р. 102 (рус. пер.: Указ. изд. С. 344. – *Ред.*).

<sup>30</sup> Во французской публикации данная цитата приведена в оригинале: «...φωτισμὸς τῆς γνώσεως τῆς δόξης τοῦ θεοῦ». – *Ред.*

<sup>31</sup> См. толкование этого текста у свт. Василия Великого: *О Святом Духе*, 21 // PG 32, col. 164c–165c (рус. пер.: *Творения*. Ч. 3. М., 1846. С. 312–314. – *Ред.*).

двойное домостроительство Которых, созидаая Церковь, в то же время определяет характер Писания и Предания – нераздельных, но притом отличных друг от друга.

\* \* \*

Итог нашего анализа – Воплощенное Слово и Дух Святой в Церкви как двойное условие полноты Откровения – послужит для нас поворотным пунктом, от которого следует пойти путем синтеза и определить для Предания подобающее место в конкретной реальности церковной жизни. Прежде всего мы видим домостроительное взаимодействие двух Божественных Лиц Пресвятой Троицы, посланных Отцом. С одной стороны, Духом Святым воплощается Слово от Девы Марии. С другой, последствуя воплощению Слова и Его искуплению, Дух Святой сходит на членов Церкви в Пятидесятницу. В первом случае предшествует Святой Дух, чтобы стало возможным Воплощение и Дева Мария могла зачать Сына Божия, пришедшего, чтобы стать Человеком. Роль Святого Духа здесь функциональная: Он – сила Воплощения, действительное условие принятия Слова. Во втором случае предшествует Сын, Который посылает Святого Духа, от Отца исходящего, но главенствует именно Святой Дух: Он является целью, ибо сообщается членам Тела Христова, чтобы обожить их благодатью. Следовательно, теперь роль Воплощенного Слова в свою очередь оказывается функциональной по отношению к Духу: Он – форма, так сказать, «канон» освящения, формальное условие принятия Святого Духа.

Святитель Филарет Московский говорит, что истинное и святое Предание не есть «просто видимое и словесное предание учения, правил, чиноположений, обрядов, но с сим вместе и невидимое, действительное преподавание благодати и освящения»<sup>32</sup>. Хотя и существует необходимость различать то, что передано (устные и письменные предания), и тот единственный способ, которым эта передача воспринята в Духе Святом (Предание как основа христианского знания), все же эти два момента неотделимы друг от друга; отсюда и двоякое значение самого термина «предание», одновременно относящегося и к горизонтальной и к вертикальной линиям Истины, обладаемой Церковью. А потому всякая передача истин веры предполагает сообщение благодати Духа Святого. Действительно, без Духа, «глаголавшаго пророки», все то, что передано, не может быть признано Церковью за слово Истины – слово, родственное Священным Богодухновенным книгам и вместе со Священным Писанием «возглавленное» Воплощенным Словом. Это огненное

<sup>32</sup>

Цит. по: Флоровский Г., *прот.* Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 178.



дыхание Пятидесятницы, это сообщение Духа Истины, от Отца исходящего и через Сына посылаемого, актуализирует высочайшую способность Церкви: сознание Богооткровенной Истины, суждение и различение истинного и ложного при Свете Духа Святого: *Ибо угодно Святому Духу и нам* (Деян. 15:28). Если Утешитель является единственным Критерием Богооткровенной Истины, открытой Воплощенным Словом, то Он также и принцип всяческого воплощения, ибо Тот же Дух Святой, Которым Дева Мария обрела возможность стать Матерью Божией, действует по отношению к слову как способный выражать Истину в разумных определениях или осязаемых образах и символах – тех свидетельствах веры, о которых надлежит судить Церкви, принадлежат ли они ее Преданию или нет.

Эти соображения необходимы нам для того, чтобы в каждом конкретном случае мы могли бы найти связь между Преданием и Богооткровенной Истиной, воспринятой и выраженной Церковью. Мы увидели, что Предание по сути своей есть не содержание Откровения, но единственный образ восприятия его, та сообщаемая Духом Святым способность, которая позволяет Церкви познавать отношение Воплощенного Слова к Отцу (высший гносис, который для отцов первых веков и есть Богословие в подлинном смысле этого слова), а также тайны Божественного домостроительства начиная от сотворения неба и земли книги Бытия вплоть до нового неба и новой земли Апокалипсиса. Возглавленная воплощением Слова история Божественного домостроительства познается через Писание обоих Заветов, возглавленных тем же Словом. Но это единство Писаний может быть понято только в Предании, в Свете Духа Святого, сообщенном членам единого Тела Христова. В глазах какого-нибудь историка религий единство Ветхозаветных книг, создававшихся в течение многих веков, написанных различными авторами, которые часто соединяли и сплавливали различные религиозные традиции, может выглядеть случайным и механическим. Их единство с книгами Нового Завета покажется ему натянутым и искусственным. Но сын Церкви узнает единое вдохновение и единый объект веры в этих разнородных писаниях, изреченных одним и тем же Духом, Который, после того как говорил устами пророков, предшествовал Слову, соделывая Деву Марию способной послужить орудием Воплощения Бога.

Только в Церкви можно осознанно распознать во всех Священных книгах единое вдохновение, ибо одна только Церковь обладает Преданием – знанием Воплощенного Слова в Духе Святом. Тот факт, что канон Новозаветных книг установлен был сравнительно поздно и с определенными колебаниями, показывает нам, что в Предании нет ничего автоматического: оно есть условие непогрешимого сознания Церкви, но никак не механизм, который безошибочно выдавал бы знание Истины – вне и над личным сознанием людей, вне всякого

их суждения и рассуждения. Значит, если Предание – это способность суждения в Свете Духа Святого, то оно побуждает тех, кто хочет познавать Истину через Предание, к непрерывным усилиям: в Предании невозможно оставаться вследствие исторической статичности, сохраняя в качестве «отеческого предания» то, что в силу привычки льстит некоей «богомольной чувствительности». Наоборот, именно подменяя такого рода «преданиями» Предание живущего в Церкви Духа Святого, мы больше всего и рискуем в конечном счете оказаться вне Тела Христова. Не следует думать, что спасительна одна лишь позиция консерватора, равно как и то, что еретики – всегда «новаторы». Если Церковь, установив канон Священного Писания, хранит его в Предании, то эта сохранность не статичная и не косная, но динамичная и сознательная – в Духе Святом, Который вновь переплавляет *слова Господня, слова чиста, серебро разжжено, искушено земли, очищено седмерицею* (Пс. 11:7). Без этого Церковь хранила бы один лишь мертвый текст, свидетельство ушедших времен, а не живое и животворящее Слово – то совершенное выражение Откровения, которым Церковь обладает независимо от существования не согласных друг с другом старых рукописей или же новых «критических изданий» Библии.

Можно сказать, что Предание представляется критическим духом Церкви. Но в противоположность «критическому духу» человеческой науки критическое суждение в Церкви отточено Святым Духом. Поэтому и сам принцип суждения здесь совершенно иной – принцип неущербленной полноты Откровения. Так, Церковь, которой надлежит исправлять неизбежные искажения священных текстов (некоторые «традиционалисты» хотят во что бы то ни стало их сохранить, порой придавая мистический смысл нелепым ошибкам переписчиков), одновременно может признать в каких-нибудь более поздних интерполяциях (как, например, в *комме*<sup>33</sup> «трех небесных свидетелей» 1-го Послания Иоанна) подлинное выражение Богооткровенной Истины. Естественно, подлинность имеет здесь совсем иной смысл, нежели в исторических дисциплинах<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Имеется в виду т. н. *Comma Johanneum* – текст 1 Ин. 5:7–8, вставленный Эразмом Роттердамским в 3-е печатное издание греческого Нового Завета (1522). См. об этом: Мецгер Б. М. Текстология Нового Завета: Рукописная традиция, возникновение искажений и реконструкция оригинала. М., 1996. С. 98–99. – *Ред.*

<sup>34</sup> Ориген, высказав в своих беседах на Послание к Евреям все, что он думает о происхождении этого Послания, учение которого Павлово, а стиль и композиция выдают какого-то другого автора, нежели св. ап. Павел, добавляет: «Если какая-нибудь Церковь принимает это Послание за Павлово, хвала ей за это. Не зря же древние мужи считали это Послание Павловым. Кто был настоящий его автор, ведомо только Богу» (фрагмент приведен Евсевием: Церковная история, VI, 25, 13–14 // PG 20, col. 584c [цит. по: То же. М., 1993. С. 223. – *Ред.*]).

Не только Писание, но и устные предания, полученные от апостолов, сохранены лишь в Светоносном Предании, которое раскрывает существеннейшие для Церкви подлинный их смысл и значение. Здесь более, чем где-либо, Предание действует критически, обнаруживая прежде всего свой отрицающий и исключаящий аспект: оно отбрасывает *негодные бабы басни* (1 Тим. 4:7), благочестиво принимаемые теми, чей «традиционализм» состоит в принятии с безграничным доверием всего, что втирается в жизнь Церкви и остается в ней в силу привычки<sup>35</sup>. В эпоху, когда устные апостольские предания начали закрепляться письмом, истинные и ложные предания выкристаллизовывались вместе в многочисленных апокрифах, некоторые из которых ходили по рукам под именами апостолов или других святых. Ориген говорит: «...нам неизвестно, что многие из этих тайных писаний составлены нечестивцами, высказывающимися в высшей степени незаконно: некоторыми из этих подделок пользуются *ипифиане*, а другими – последователи Василида. А потому нам следует быть разборчивыми и не принимать все тайные писания, которые ходят по рукам под именами святых, ибо некоторые из них состряпаны иудеями, возможно, для того, чтобы сокрушить истинность наших Писаний и установить ложные учения. В то же время мы не должны без разбора отбрасывать все, что может способствовать уяснению наших Писаний. Итак, величие ума состоит в том, чтобы слышать и применять следующее изречение: *Все испытывайте, хорошего держитесь* (1 Фес. 5:21)»<sup>36</sup>. Хотя слова и дела, со времен апостольских сохраненные памятью Церкви «в непытливом и скромном молчании»<sup>37</sup>, и разглашались сочинениями инославного происхождения, эти исключенные из канона Священного Писания апокрифы все же не отбрасывались целиком. Церковь сумела извлечь из них то, что могло дополнить или проиллюстрировать события, о которых умалчивает Писание, но которые Предание считает достоверными. Таким же образом дополнения апокрифического происхождения придают окраску литургическим текстам и иконографии некоторых праздников. Но поскольку апокрифические источники могут отражать искаженные апостольские предания, они используются с рассуждением и сдержанностью. Воссозданные Преданием, эти очищенные и узаконенные элементы возвращаются Церкви как ее достояние. Такое суждение необходимо

<sup>35</sup> И в наши дни можно найти такие примеры в литературе синаксарей и прологов, не говоря уже о нелепых литургических случаях, которые, тем не менее, для некоторых являются «традиционными» и священными.

<sup>36</sup> Ориген. Комментарий на Евангелие от Матфея [в латинском переводе], 28 // PG 13, col. 1637bc.

<sup>37</sup> Василий Великий, *свт.* О Святом Духе, 27 // PG 32, col. 188c (цит. по: Творения. Ч. 3. С. 333. – Ред.).

всякий раз, когда Церковь имеет дело с писаниями, выдающими себя за апостольские предания. Она отбрасывает или принимает их, не обязательно ставя перед собой вопроса относительно их исторической подлинности, но прежде всего оценивая их содержание в свете Предания. Иной раз приходилось проводить большую работу по очищению и адаптации для того, чтобы Церковь смогла воспользоваться каким-нибудь псевдоэпиграфическим творением как свидетельством своего Предания. Именно так и поступил прп. Максим Исповедник, комментируя *Corpus Dionysiacum* и раскрывая православный смысл этих богословских сочинений, которые были в ходу среди монофизитов под псевдонимом св. Дионисия Ареопагита, присвоенным их автором или составителем. Хотя *Corpus* Псевдо-Дионисия и не принадлежит к «преданию апостольскому» в собственном смысле слова, он вписывается в «святоотеческую традицию», продолжающую предание апостолов и их учеников<sup>38</sup>. То же самое можно сказать и о некоторых других подобных сочинениях. Что же касается устных преданий, ссылающихся на апостольский авторитет, и в особенности тех, что относятся к обычаям и установлениям, то Церковь судит о них не только по их содержанию, но и по степени их общеупотребительности.

Заметим, что формальный критерий преданий, выраженный прп. Викентием Лиринским: *Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus*<sup>39</sup>, – всецело может относиться лишь к тем апостольским преданиям, которые передавались из уст в уста в течение двух или трех столетий. Уже Писание Нового Завета оказывается вне этого правила, поскольку оно не было ни «всегда», ни «везде», ни «принято всеми» до окончательного установления канона Священного Писания. И что бы ни говорили те, кто забывает первичное значение Предания и желает подменить его неким «правилом веры», формула прп. Викентия еще меньше применима к догматическим определениям Церкви. Достаточно вспомнить о том, что термин *ὡμοούσιος* отнюдь не был «традиционным»: за многими исключениями<sup>40</sup>, он не употреблялся никогда, нигде и никем, разве

<sup>38</sup> Было бы столь же неправильным отрицать характерное согласие с преданием творений «Дионисия», исходя из факта их неапостольского происхождения, сколь и, опираясь на то, что эти писания были приняты Церковью под именем св. Дионисия Ареопагита, приписывать их авторство человеку, которого обратил св. ап. Павел. Как первое, так и второе указывало бы на отсутствие подлинного понимания Предания.

<sup>39</sup> Ср.: Викентий Лиринский, прп. Памятные записки Перегринна, 2 // PL 50, col. 640. – Ред.

<sup>40</sup> До Никейского Собора термин *ὡμοούσιος* (единосущный. – Ред.) встречается во фрагменте комментария Оригена на Послание к Евреям, процитированном св. мучеником Памфилом (см.: PG 14, col. 1308d), в «Апологии Оригена» того же Памфила, переведенной Руфином (см.: PG 17, col. 580c–581c), а также в анонимном диалоге «Об истинной вере в Бога», который ошибочно приписывали Оригену (см.: Der Dialog des

что гностиками-валентинианами да еретиком Павлом Самосатским. Церковь обратила его в *слова чиста, серебро разжжено, искушено земли, очищено седмицею* (Пс. 11:7) в горниле Духа Святого и свободном сознании тех, кто судит через Предание, не соблазняясь никакой привычной формулой, никакой естественной склонностью плоти и крови, зачастую принимающей облик не-сознательной и невежественной набожности.

Динамизм Предания не допускает никакого окостенения ни в привычных формах благочестия, ни в догматических выражениях, которые обычно повторяются механически, словно магические, застрахованные авторитетом Церкви рецепты Истины. Хранить «догматическое предание» не означает быть привязанным к доктринальным формулам: быть в Предании – это хранить живую Истину в Свете Духа Святого или, вернее, быть хранимым в Истине животворной силой Предания. А сила эта – как и все, что исходит от Духа, – сохраняет в непрестанном обновлении.

\* \* \*

«Обновлять» – не значит заменять старые выражения Истины новыми, более развернутыми и богословски лучше разработанными. Будь это так, мы должны были бы признать, что ученое христианство профессоров богословия представляет собой значительный прогресс в сравнении с «примитивной» верой учеников апостольских. В наши дни много говорят о «развитии богословия», часто не отдавая отчета в том, насколько это выражение (ставшее почти что общим местом) может быть двусмысленным. В самом деле, у некоторых современных авторов оно предполагает некую эволюционистскую концепцию истории христианской догматики. Именно в духе некоего «догматического прогресса» пытаются толковать следующее место свт. Григория Богослова: «...Ветхий Завет ясно проповедовал Отца, а не с такой ясностью Сына; Новый открыл Сына и дал указания о Божестве Духа; ныне пребывает с нами Дух, даруя нам ясней-

---

Adamantius *Perì tēs eis Θεὸν ὁρθῆς πίστεως*, I, 2 / ed. W. H. van de Sande Bakhuizen. Leipzig, 1901. S. 4). Святитель Афанасий Великий говорит, что свт. Дионисий Александрийский был обвинен ок. 259–261 гг. в том, что не признавал Христа единосущным Богу; Дионисий отвечал, что он избегает слова ὁμοούσιος, которого нет в Писании, но признает православный смысл этого выражения (см.: *Афанасий Великий, свт. О Дионисии, епископе Александрийском*, 18 // PG 25, col. 505b [рус. пер.: Творения. Т. 1. С. 461. – *Ред.*]). Произведение «О вере», в котором встречается выражение ὁμοούσιος в никейском значении (см.: PG 10, 1128b), не принадлежит свт. Григорию Неокесарийскому: оно было написано после Никей, по всей вероятности в кон. IV в. Как видим, примеры использования термина ὁμοούσιος у доникейских авторов в большинстве своем не достоверны: переводу Руфина доверять нельзя. Во всяком случае, употребление этого термина до Никей было очень ограниченным и носило случайный характер.



шее о Нем познание. Не безопасно было, прежде нежели исповедано Божество Отца, ясно проповедовать Сына, и прежде нежели признан Сын (выражусь несколько смело), обременять нас проповедью о Духе Святом...»<sup>41</sup> Но со дня Пятидесятницы «Дух среди нас», а с Ним и свет Предания, а это означает не только то, что передано (словно некий священный и безжизненный «вклад»), но и саму данную Церкви силу передачи, сопутствующую всему тому, что передается, как единственный способ принятия и обладания Откровением. Итак, единственный способ обладать Откровением в Духе Святом – это обладать им в полноте, и именно таким образом Церковь знает Истину в Предании. Если до Сошествия Духа Святого и было некое возрастание в познании Божественных тайн, некое постепенное откровение, как «свет, приходящий мало-помалу», то для Церкви это уже не так. Если и можно говорить о каком-либо развитии, то не в смысле, что познание Откровения в Церкви прогрессирует или развивается с каждым догматическим определением. Можно подвести итог всей истории вероучения с самого начала вплоть до наших дней, прочитав Энхиридион Денцингера или пятьдесят томов *in folio* Манси, однако наше знание Троичной тайны не станет от этого совершеннее знания отца IV века, говорившего *ὁμοούσιος*, или доникейского отца, не произносившего это слово, или апостола Павла, которому был еще чужд даже сам термин «Троица». В каждый момент своей истории Церковь дает своим членам способность познавать Истину в той полноте, которую не может вместить мир. Именно такой способ познания живой Истины в Предании и защищает Церковь, создавая новые догматические определения.

«Знать в полноте» – не значит «обладать полнотой знания»: последнее принадлежит лишь будущему веку. Если апостол Павел говорит, что в настоящий момент он знает *отчасти* (1 Кор. 13:12), то это *ἐκ μέρους* не исключает полноты, в которой он знает. И не дальнейшее догматическое развитие отменит это «знание отчасти» апостола Павла, но эсхатологическая актуализация полноты, в которой – смутно, но верно – христиане познают здесь, на земле, тайны Откровения. Знание *ἐκ μέρους* будет отменено не потому, что оно неправильное, но потому, что его роль заключалась лишь в приобщении нас к той полноте, которая превосходит всякую способность человеческого познания. Значит, только в свете полноты мы познаем «отчасти», и всегда исходя из полноты Церковь произносит свое суждение о том, принадлежит ли ее Преданию частичное знание, выраженное в том или ином учении. Неизбежно ложным окажется всякое богословие, претендующее совершенным образом раскрыть

<sup>41</sup> Григорий Богослов, *свт.* Слово 31-е (О богословии 5-е: О Святом Духе), 26 // PG 36, col. 161c (цит. по: Творения. Т. 1. СПб., [1912]. С. 458. – *Ред.*).

Богооткровенную тайну: самым притязанием на полноту знания оно будет противостоять той полноте, в которой Истина познается отчасти. Учение изменяет Преданию, если хочет занять его место: гностицизм – поразительный пример попытки подменить данную Церкви динамическую полноту – условие истинного познания – разновидностью статичной полноты некой «доктрины откровения». Установленный же Церковью догмат, напротив, под видимостью частичного знания каждый раз открывает новый доступ к той полноте, вне которой невозможно ни знать, ни исповедовать Богооткровенную Истину. Будучи выражением истины, догмат веры принадлежит Преданию, отнюдь не составляя при этом одну из его «частей». Это некое средство, некое разумное орудие, дающее возможность участвовать в Предании Церкви, некий свидетель Предания, его внешняя грань или, вернее, те узкие врата, ведущие к знанию Истины в Предании.

Внутри догматической ограды знание Богооткровенной тайны, уровень христианского «гносиса», достигаемого членами Церкви, различен и соразмерен духовному возрасту каждого. Это знание Истины в Предании будет расти в человеке, сопровождая его усовершенствование в святости (см.: Кол. 1:10): достигая возраста своей духовной зрелости, христианин становится более искусным в знании. Но осмелится ли кто вопреки всякой очевидности говорить о каком-то коллективном прогрессе в познании тайн христианского учения, о прогрессе как следствии «догматического развития» Церкви? Не началось ли это развитие с «евангельского детства», чтобы в наши дни – после «патристической юности» и «схоластической зрелости» – дойти до печальной дряхлости учебников богословия? И не должна ли эта метафора (ложная, как и многие другие) уступить место некоему видению Церкви – той, которую мы встречаем в «Пастыре» Ермы, явленной в образе женщины, одновременно и молодой и старой, соединяющей в себе все возрасты *в мере полного возраста Христова* (Еф. 4:13)?

Если мы вернемся к изречению свт. Григория Богослова, столь часто толкуемому превратно, то увидим, что догматическое развитие, о котором идет речь, вовсе не предопределяется какой-либо внутренней необходимостью, которая постепенно увеличивала бы в Церкви знание Богооткровенной Истины. История догмата, далекая от всякой органической эволюции, зависит прежде всего от осознанного отношения Церкви к той исторической реальности, в которой она должна трудиться ради спасения людей. Если свт. Григорий Богослов и говорил о постепенном откровении Троицы до Пятидесятницы, то делал это для того, чтобы подчеркнуть, что Церковь в своей икономии по отношению к внешнему миру должна следовать примеру Божественной педагогики. Формулируя догматы (ср. «κῆρυγμα» у свт. Василия Великого; см. выше на с. 10–12), она должна сообразовываться с нуждами текущего момента, «не все вдруг

высказывая, и не все до конца скрывая; ибо первое неосторожно, а последнее безбожно; и одним можно поразить чужих, а другим – отчуждить своих»<sup>42</sup>.

Отвечая на невосприимчивость внешнего мира, не способного к принятию Откровения, сопротивляясь попыткам *совопросников века сего* (1 Кор. 1:20), пытающихся в самом лоне церковном понимать Истину *по преданию человеческого, по стихиям мира, а не по Христу* (Кол. 2:8), Церковь видит себя обязанной выражать свою веру догматическими определениями, чтобы защищать ее от ересей. Продиктованные необходимостью борьбы, однажды сформулированные Церковью догматы становятся для верных «правилом веры», остающимся навсегда неизменным и определяющим грань между православием и ересью, между знанием в Предании и знанием, обусловленным естественными факторами. Всегда стоящая перед преодолением новых затруднений, перед устранением постоянно возникающих интеллектуальных препятствий Церковь всегда будет защищать свои догматы. Постоянный долг ее богословов – заново объяснять и раскрывать их, сообразуясь с интеллектуальными потребностями среды или эпохи. В критические моменты борьбы за чистоту веры Церковь должна провозглашать новые догматические определения как новые этапы в этой борьбе, которая будет длиться до тех пор, когда *все придет в единство веры и познания Сына Божия* (Еф. 4:13). В борьбе с новыми ересями Церковь никогда не оставляет прежних своих догматических позиций и не заменяет их новыми определениями. Эти этапы никогда не будут превзойденными в процессе некоей эволюции, их невозможно сдать в архивы истории, они всегда остаются современными в живом свете Предания. Итак, говорить о догматическом развитии можно лишь в чрезвычайно ограниченном смысле: формулируя новый догмат, Церковь базируется на догматах уже существующих, составляющих правило веры как для нее, так и для ее противников. Так, халкидонский догмат использует никейский и говорит о Сыне, единосущном Отцу по божеству, чтобы сказать затем, что Сын также единосущен нам по человечеству; в борьбе против монофелитов, принимавших халкидонский догмат в принципе, отцы VI Вселенского Собора снова опираются на халкидонские формулировки о двух природах во Христе, чтобы утверждать в Нем наличие двух волей и двух энергий; византийские соборы XIV века, провозглашая

<sup>42</sup> Григорий Богослов, *свт.* Слово 31-е (О богословии 5-е: О Святом Духе), 27 // PG 36, col. 161b (цит. по: Творения. Т. 1. СПб., [1912]. С. 458. – *Ред.*). Известно, что свт. Григорий Богослов упрекал своего друга свт. Василия Великого в излишней осторожности по отношению к открытому заявлению о божественности Святого Духа – истине, по Преданию очевидной для верных Церкви, однако требовавшей соблюдения некоторой икономической умеренности ради «пневматомахов» (духоборцев. – *Пер.*), которых надлежало привести к истинной вере.

догмат о Божественных энергиях, опираются, помимо всего прочего, на определение VI Вселенского Собора и т. д. В каждом случае можно говорить о некоем «догматическом развитии» в той мере, в какой Церковь расширяет правило веры, опираясь в новых своих определениях на всеми принятые догматы.

Если правило веры развивается по мере того, как учительная власть Церкви добавляет в него новые утверждения, обладающие догматическим авторитетом, то это развитие, подчиненное «икономии» и предполагающее знание Истины в Предании, не есть возрастание самого Предания. Это становится ясным, если учесть все, что было сказано о первичном понятии Предания. Злоупотребление термином «предание» (в единственном числе и без качественного прилагательного, его определяющего) теми авторами, которые видят его проекцию лишь на горизонтальный план Церкви, а также злоупотребление термином «предания» (во множественном числе или с квалифицирующими их определениями), и в особенности досадная привычка обозначать этим термином просто вероучение, сделали возможными постоянные разговоры о «развитии» или «обогащении» предания. Богословы VII Вселенского Собора прекрасно различали «Предание Духа Святого» и «Богодухновенное учение (διδασκαλία) святых отцов наших»<sup>43</sup>. Они находили определение новому догмату «со всей точностью и старанием», потому что считали себя пребывающими в том же Предании, которое позволяло отцам ушедших веков создавать новые формулы Истины каждый раз, когда надлежало отвечать на требования дня.

Существует двойная зависимость между «Преданием католической Церкви» (т. е. способностью познавать Истину в Духе Святом) и «учением отцов» (т. е. хранимым Церковью правилом веры). Невозможно принадлежать Преданию, оспаривая догматы, как и невозможно пользоваться принятыми догматическими формулами для того, чтобы противопоставлять формальную «ортодоксию» всякому новому выражению Истины, родившемуся в Церкви. Первая позиция отличает революционеров-новаторов, лжепророков, которые во имя Духа, на Которого они ссылаются, грешат против выраженной Истины, против Воплощенного Слова. Вторая позиция свойственна формалистам-консерваторам, церковным фарисеям, которые во имя привычных выражений об Истине рискуют согрешить против Духа Истины.

<sup>43</sup> Denzinger H. *Enchiridion Symbolorum*, № 302 (Ed. 26. Freiburg im Breisgau, 1947. P. 146–147): «Τὴν βασιλικὴν ὡς περ ἐρχόμενοι τρίβον, ἐπακολουθοῦντες τῇ θεηγόρῳ διδασκαλίᾳ τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν, καὶ τῇ παραδόσει τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας: τοῦ γὰρ ἐν αὐτῇ οἰκήσαντος ἁγίου πνεύματος εἶναι ταύτην γινώσκομεν ὀρίζομεν συν ἁκριβεῖα πάσῃ καὶ ἐμμελείᾳ...» – «Мы, шествующие, так сказать, царским путем и следующие Богодухновенному учению святых отцов наших и Преданию католической Церкви, – ибо знаем, что в ней обитает Святой Дух, – определяем со всей точностью и старанием...» (ср.: Деяния Вселенских Соборов. СПб., 1996. С. 590. – *Ред.*).

Различая Предание, в котором Церковь познает Истину, и «догматическое предание», которое она устанавливает и хранит своей учительной властью, мы обнаруживаем между ними то же соотношение, в котором могли удостовериться, говоря о Предании и Писании: нельзя ни смешивать, ни разделять их, не лишая обоих той полноты, которой они совокупно обладают. Как и Писание, догматы *живут* в Предании с той лишь разницей, что канон Священного Писания образует законченный корпус, исключаящий всякую возможность последующего расширения, а «догматическое предание», прочно сохраняя «правило веры», из которого ничего не может быть изъято, способно расширяться, приобретая и по мере необходимости новые, сформулированные Церковью выражения Богооткровенной Истины. Если совокупность догматов, которыми обладает и которые передает Церковь, не является раз и навсегда установленным корпусом, то тем более она не имеет ничего общего с незавершенностью доктрины «в стадии становления». В любой момент своего исторического бытия Церковь формулирует Истину веры в догматах, всегда выражающих умопознаваемую в свете Предания полноту, которую невозможно до конца выразить во внешних формулировках. Истина, полностью раскрытая, не была бы живой полнотой, присущей Откровению: «полнота» и «рациональное раскрытие» исключают друг друга. Но если тайна, открытая Христом и познаваемая в Духе Святом, не может быть раскрыта, она все-таки не остается невыразимой. Поскольку во Христе *обитает вся полнота Божества телесно* (Кол. 2:9), эта полнота Воплотившегося Божественного Слова выражается как в Писании, так и в «сокращенном слове» Символов веры<sup>44</sup> или других догматических определений. Полнота Истины, которую они выражают, но никогда не могут раскрыть до конца, позволяет сближать догматы Церкви со Священным Писанием. Поэтому свт. Григорий Великий объединял в том же почитании догматы первых четырех Вселенских Соборов и четыре Евангелия<sup>45</sup>.

Все, что мы сказали о «догматическом Предании», может быть отнесено и к другим выражениям христианской тайны, которые Церковь создает в Предании, сообщая им ту же *полноту Наполняющего все во всем* (Еф. 1:23). Как и Богодухновенное учение Церкви, предание иконографическое также обретает свой полный смысл и тесную связь с другими свидетельствами веры (Писанием, догматами, литургией) в Предании Духа Святого. Иконы Христа, так же как и догматические определения, могут быть сближены со Священным Писанием и получать то же почитание, потому что иконография показывает

<sup>44</sup> См. выше на с. 13 цитату из прп. Иоанна Кассиана.

<sup>45</sup> См.: Григорий Великий, свт. Письма. Кн. 1, письмо 25-е // PL 77, col. 478a.



в красках то, о чем в буквах письма благовествуют слова<sup>46</sup>. Догматы обращены к уму, будучи умопостигаемыми выражениями той реальности, которая превышает наше разумение. Иконы воздействуют на наше сознание через внешние чувства, показывая нам ту же сверхчувственную реальность, выраженную «эстетически» (в прямом смысле слова *αἰσθητικός*: то, что может быть усвоено чувствами). Однако элемент умопостижения не чужд иконографии: смотря на икону, мы открываем в ней «логическую» структуру, некое догматическое содержание, определившее ее композицию. Это не значит, что иконы – своего рода иероглифы или священные ребусы, передающие догматы языком условных знаков. Если умопостижение, пронизывающее эти чувственные образы, тождественно умопостижению догматов Церкви, то оба эти «предания» – догматическое и иконографическое – совпадают постольку, поскольку каждое из них выражает присущими ему образами ту же самую Богооткровенную реальность. Хотя христианское Откровение трансцендентно для разума и чувств, оно ни того ни другого не исключает: наоборот, оно вбирает и преобразует их Светом Духа Святого в том Предании, которое есть единственный способ восприятия Богооткровенной Истины, единственный способ узнавания ее выражений в Писании, догматике или иконографии, а также единственный способ нового ее выражения.

---

<sup>46</sup> «Мы повелеваем почитать святую икону Господа нашего Иисуса Христа наравне с книгой Евангелий. Потому что, так же как через внесенные в нее слогі все получают спасение, так и через краски иконописания и мудрые и невежды – все получают пользу от того, что у них имеется. Потому что, так же как слово в слогах возвещает, так то же самое представляют краски в написанном. Если кто не почитает икону Спаса Христа, да не увидит Его зрака во Втором Пришествии. Тоже и икону пречистой Его Матери, и иконы святых ангелов, (написанные) так же, как их описывает словами Священное Писание, и, кроме того, всех святых, почитаем и воздаем им честь. Те, кто этого не придерживаются, да будут анафема» (*Denzinger H. Enchiridion Symbolorum*, № 337. – Ed. 26. P. 164–165 [цит. по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Коломна, 1994. С. 168. – Ред.]). – Если мы и цитируем здесь 3-й канон антифотиевского синода (869–870), постановления которого были аннулированы Церковью (не только на Востоке, но и на Западе, как показал Ф. Дворник; см.: *Dvornik F. Le Schisme de Photius*. Paris, 1950. P. 385 sq. et passim), то делаем это потому, что данный канон является прекрасным примером имевшего место сближения Священного Писания с иконографией, объединяемых тем же Преданием Церкви.



*Л. А. Успенский*  
СМЫСЛ И ЯЗЫК ИКОН



Моленные иконы (εἰκών – образ, портрет) первых веков христианства до нас не дошли, но о них сохранились как церковные предания, так и исторические свидетельства. Церковное предание, как мы увидим из разбора отдельных изображений, возводит первые иконы ко времени жизни Самого Спасителя и непосредственно после Него. В эту эпоху, как известно, портретное искусство процветало в Римской империи. Делались портреты и людей близких, и людей почитаемых. Поэтому нет никаких оснований полагать, что христиане, особенно из язычников, составляли исключение из общего правила, и это тем более, что в самом еврействе, хранившем ветхозаветный запрет образа, в эту эпоху существовали течения, допускавшие человеческие изображения. В «Церковной истории» Евсевия мы находим, например, следующую фразу: «Я ведь рассказывал, что сохранились изображения Павла, Петра и Самого Христа, написанные красками на досках»<sup>1</sup>. Перед этим Евсевий подробно останавливается на описании статуи Спасителя, виденной им в городе Панаеда (Кесария Филиппова в Палестине), воздвигнутой кровоточивой женой, исцеленной Спасителем (см.: Мф. 9:20–22; Мк. 5:25–34; Лк. 8:43–48)<sup>2</sup>.

Свидетельство Евсевия тем более ценно, что сам он крайне отрицательно относился к иконам. Поэтому и самое свидетельство его о виденных им портретах сопровождается отрицательным отзывом, как об обычае языческом<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Евсевий Памфил. Церковная история, VII, 18, 4 // PG 20, col. 680c (цит. по: То же. М., 1993. С. 259. – Ред.).

<sup>2</sup> Предполагается, что барельеф на одном из саркофагов IV в., хранящихся в Латеранском музее, является воспроизведением этого памятника.

<sup>3</sup> Существование такого отношения к искусству в первые века христианства дает повод утверждать, будто «христианское искусство родилось вне Церкви и, вначале по крайней мере, развивалось против ее воли. Христианство, вышедшее из иудаизма, было, конечно, как религия, из которой оно выходило, враждебно всякому идолопоклонству». Это суждение Брейе (*Bréhier L. L'art chrétien: Son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1928. P. 13*) выражает весьма распространенное мне-

Существование иконоборческих тенденций в первые века христианства общеизвестно и вполне понятно. Христианские общины были со всех сторон окружены язычеством с его идолослужением; поэтому естественно, что многие христиане, как из евреев, так и из язычников, учитывая весь отрицательный опыт язычества, старались оградить христианство от заразы идолопоклонства, могущей проникнуть через художественное творчество, и, основываясь на ветхозаветном запрете образа, отрицали возможность его существования и в христианстве.

Однако, несмотря на присутствие этих иконоборческих тенденций, существовала та основная линия, которая постепенно и последовательно проводилась в Церкви, но без какой-либо внешней формулировки. Выражением этой основной линии и является церковное предание, указывающее на существование иконы Спасителя при Его жизни и икон Божией Матери непосредственно после Него. Это предание свидетельствует о том, что с самого начала существовало ясное понимание значения и возможностей образа и что отношение к нему Церкви неизменно; ибо это отношение вытекает из самого ее учения о Боговоплощении. Учение же это показывает, что образ изначально присущ самой сущности христианства, ибо христианство есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, явленного Богочеловеком. Через воплощение Бог-Слово, *будучи сияние славы и образ ипостаси Его* (Отца) (Евр. 1:3),

---

ние в оценке отношения первохристианской Церкви к искусству. Уже не говоря о непонятном для церковного сознания смешении иконопочитания с идолопоклонством, это утверждение кажется нам столь же мало убедительным, как и приводимые в его пользу свидетельства писателей древности. Так, например, самый непримиримый из них, Климент Александрийский, протестуя против изображений, очевидно, имеет в виду идолов, поскольку он в то же время дает указания, какие символы должны изображаться на печатях, и среди этих символов имеются человеческие фигуры (см.: *Климент Александрийский*. Педагог, III, 11 // PG 8, col. 633ab [ср. рус. пер.: То же. М., 1996. С. 257. – Ред.]). Ссылки же на «отцов Церкви» Тертуллиана и Оригена еще менее убедительны, ибо при всем уважении к ним Церкви они не только никогда не почитались как отцы или святые, но многое из их учения было отвергнуто Церковью как неприемлемое. Поэтому нам кажется более убедительным обратное утверждение, основанное прежде всего на самом факте существования росписей катакомб, служивших, как известно, местом культа и, следовательно, известным как простым верующим, так и высшей церковной иерархии, и где распределение этих росписей указывает на определенное церковное руководство. Что же касается известного 36-го правила поместного собора в Эльвире (Испания) ок. 300 г., на которое принято ссылаться и которое запрещает изображать на стенах храмов то, что подлежит почитанию и поклонению («*Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur*»), то оно не дает достаточных оснований для толкования его в иконоборческом смысле. Собор состоялся незадолго до гонений Диоклетиана, которые можно было предвидеть, поэтому текст этот можно с тем же основанием понимать и как желание предохранить святыню от поругания (см.: *Hefele K. J. von. Histoire des Conciles d'après documents originaux / ed., tr. H. Leclercque. Vol. 1. Pt. 1. Paris, 1907. P. 240*).

открывает миру и Образ Отчий. *Бога никтоже виде нигдеже: едиnorodный Сын, сый в лоне Отчи, той исповеда* (ἐξῆν ὁ υἱος) (Ин. 1:18), явил образ – икону Отца. Как «в лоне Отчем», так и по воплощении Сын единосущен Отцу, будучи равночестным по Божеству Его начертанием. Эта раскрывшаяся в христианстве истина и лежит в основе его изобразительного искусства. Поэтому категория образа, иконности, начертания не только не противоречит сущности христианства, но, будучи основной его истиной, является неотъемлемой его принадлежностью. На этом и утверждается предание, показывающее, что проповедь христианства миру изначала ведется Церковью и словом, и образом. Исходя именно из этого, и отцы VII Вселенского Собора могли сказать: «Иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание кафолической Церкви и, по словам божественного Василия, согласно с древностию и достойно уважения»<sup>4</sup>; оно существовало еще во времена апостольской проповеди. Эта изначальная присущность образа христианству и объясняет, почему он появляется в Церкви и как нечто само собой разумеющееся, безмолвно и неприметно, несмотря на ветхозаветный запрет и противодействие, занимает в церковной практике надлежащее ему место. В IV в. уже целый ряд отцов Церкви (как, например, свт. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и др.) ссылаются в своей аргументации на изображения как на нормальное и общепринятое церковное установление<sup>5</sup>.

Как выглядели иконы первых веков христианства, мы не знаем и для суждения об этом не имеем никаких данных. Однако об общем направлении искусства этого периода можно на основании последних исследований иметь довольно ясное представление. В своем капитальном труде по истории византийского искусства В. Н. Лазарев, разбирая ту сложную обстановку, в которой

<sup>4</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1873. С. 469.

<sup>5</sup> Так, например, свт. Василий Великий в беседе 17-й на день св. мученика Варлаама говорит: «Восстаньте теперь передо мною вы, славные живописатели подвижнических заслуг! <...> Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика <...>. Посмотрю на этого борца, живее изображенного на вашей картине. <...> Да будет изображен на картине и Подвигоположник в борьбах Христос...». – *Василий Великий, свт. Творения*. Ч. 4. М., 1846. С. 278–279; ср.: PG 31, col. 489ab. В этом смысле характерно известное наставление одного из величайших аскетических писателей древности прп. Нила Синайского (Анкийского – *Ред.*) префекту Олимпиодору, построившему храм и собиравшемуся расписать его жанровыми сценами и декоративными сюжетами. Прп. Нил пишет: «Пусть рука превосходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Завета, чтобы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому» (*Нил Анкийский. Послание* 61-е: Олимпиодору // PG 79, col. 577d/580a).





*Катакомба Прискиллы. Рим. Общий вид*

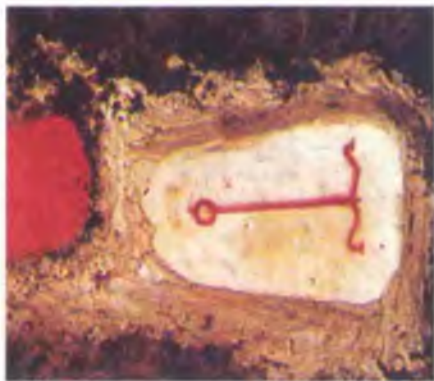
возникало раннее христианское искусство, и опираясь на целый ряд предыдущих исследований, приходит к следующему выводу: «Примыкая во многом к античности, особенно к ее позднейшим спиритуализированным формам, оно, тем не менее, ставит себе уже с первых веков своего возникновения ряд самостоятельных задач. Это отнюдь не “христианская античность”, как это стремился доказать Зибель<sup>6</sup>. Новая тематика раннего христианского искусства не была чисто внешним фактом. Она отражала новое мировоззрение, новую религию, принципиально новое понимание действительности. И поэтому данная тематика не могла облекаться в старые античные формы. Она нуждалась в таком стиле, который наилучшим образом воплощал бы спиритуалистические идеалы христианства. К выработке этого стиля и были направлены все творческие усилия христианских художников»<sup>7</sup>. Далее автор, ссылаясь на

<sup>6</sup> См.: Sybel L. von. *Christliche Antike: Einführung in die altchristliche Kunst*. Bd. 1–2. Marburg, 1906–1909; *Idem*. *Das Werden christlicher Kunst // Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 39. 1916. S. 118–129; *Idem*. *Frühchristliche Kunst: Leitfaden ihrer Entwicklung*. München, 1920.

<sup>7</sup> Лазарев В. Н. *История византийской живописи*. Т. 1. М., 1947. С. 38.

работу Дворжака<sup>8</sup>, говорит о том, что уже в росписях катакомб складывается в своих основных чертах новый стиль.

Тематика росписей катакомб, где начиная с I и II вв. кроме аллегорически-символических изображений (якорь, рыба, агнец и др.) имеется целый ряд изображений Ветхого и Нового Завета, показывает, что она совершенно соответствует священным текстам – библейским, литургическим и святоотеческим. Основным принципом этого искусства является образное выражение учения Церкви через изображение конкретных событий Священной истории и указание на их внутреннее значение<sup>9</sup>. Призванное не отражать проблематику жизни, а отвечать на нее, искусство христиан с самого начала является проводником евангельского учения. Здесь уже складывается в основных чертах характер церковного искусства. Иллюзорное трехмерное пространство уступает место реальной плоскости, связь между фигурами и предметами становится условно-символической. Образ сводится к минимуму деталей и максимуму выразительности. Подавляющее большинство



*Якорь. Мраморная пластина.  
Катакомба Прискиллы. Рим. IV в.*



*Рыба. Роспись катакомбы Каллиста.  
Рим. IV в.*



*Агнец. Умножение хлебов (?).  
Роспись катакомбы Коммодиллы.  
Рим. IV в.*

<sup>8</sup> См.: Dvořák M. Katakombenmalereien: Die Anfänge der christlichen Kunst // *Idem. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung*. München, 1924. S. 3–40.

<sup>9</sup> Смысл отдельных изображений иногда становится ясным только при сопоставлении с другими, среди которых они находятся, как, например, в серии трех изображений: 1) рыбак, вытаскивающий рыбу из воды, 2) крещение и 3) расслабленный, несущий свой одр. Первое изображение является символом обращения в христианство, затем показывается через крещение исцеление от грехов и недугов (Рим, катакомба Каллиста).



*Явился во рву львином.  
Фреска катакомбы на виа Анапо.  
IV в.*



*Жертвоприношение Авраама.  
Фреска катакомбы на виа Латина.  
IV в.*

фигур изображаются обращенными лицом к молящимся, так как важно не только действие и взаимодействие изображенных лиц, но и их состояние, обычно молитвенное. Художник жил и мыслил образами и приводил формы к предельной простоте, глубина содержания которой доступна только духовному взору; он очищал свое произведение от всего личного, оставался анонимным, и его главной заботой была передача традиции. Он понимал, что, с одной стороны, нужно оторваться от чувственного наслаждения, а с другой стороны, что для выражения духовного мира надо пользоваться всей видимой природой, ибо, чтобы передать мир, невидимый чувственному взору, нужен не расплывчатый туман, а, наоборот, особенная четкость и точность выражения, так же как для передачи понятия о горнем мире святые отцы употребляют особенно точные и ясные выражения.

Красота раннего христианского искусства – главным образом в том, что оно не было еще раскрытием содержащейся в нем полноты, а лишь обещанием бесконечных возможностей.

Связь этого искусства со священными текстами не означает, что оно было оторвано от жизни. Помимо того, что оно говорит на художественном языке своей эпохи, связь его с жизнью выражается не в изображении того или иного бытового или психологического момента деятельности человека, а в изображении самой этой деятельности, как, например, разных видов труда, профессий в знак того, что труд, посвященный Богу, освящается. Кроме того, сама тематика этого искусства, как мы уже сказали, не отражает проблематику жизни, а отвечает на нее.



В эту эпоху – эпоху мученичества – мучения не показываются, так же как не описываются они в литургических текстах. Показывается не само мучение, а как ответ на него то отношение, которое должно быть к нему. Отсюда широкое распространение в росписях катакомб таких тем, как, например, Данииил во рву львином, мученица Фекла и др.

Христианское искусство с первых веков глубоко символично, и символика эта не была явлением, свойственным исключительно этому периоду христианской жизни. Она неотделима вообще от церковного искусства потому, что та духовная действительность, которую оно выражает, не может быть передана иначе, чем символами. Однако в первые века христианства символика эта в большой мере иконографическая, т. е. сюжетная. Так, например, чтобы указать на то, что изображенная женщина с ребенком – Божия Мать, рядом с Ней изображается пророк, указывающий на звезду (возм., Валаам)<sup>10</sup>; как указание на то, что крещение есть вступление в новую жизнь, крещаемый, даже взрослый, изображается отроком или младенцем (см. разбор иконы Крещения Господня) и т. д. Отдельные символы употреблялись не только из Ветхого и Нового Завета (агнец, добрый пастырь, рыба и др.), но и из языческой мифологии (Амур и Психея, Орфей и др). Пользуясь этими мифами, христианство восстанавливает их подлинный, глубинный смысл, наполняет их новым содержанием. Такое применение христианством элементов языческого искусства не ограничивается одним лишь первым периодом его существования. Оно



*Богоматерь с Младенцем  
и пророк Валаам (?).  
Роспись катакомбы Прискиллы. Рим. IV в.*



*Крещение Господне. Роспись катакомбы  
Петра и Маркеллина. Рим. IV в.*

<sup>10</sup> Римская катакомба Прискиллы, (IV в.).



*Добрый Пастырь. Роспись катакомбы Каллиста. Рим. IV в.*



*Амур. Роспись катакомбы Домитиллы. Рим. IV в.*



*Христос-Орфей. Роспись катакомбы Домитиллы. Рим. IV в.*

и позже воспринимает из окружающего мира вообще все то, что может служить ему средством и формой выражения, подобно тому как отцы Церкви использовали аппарат греческой философии, применив ее понятия и язык к христианскому богословию.

Через классические традиции александрийского искусства, сохранившего в наиболее чистом виде греческий эллинизм<sup>11</sup>, христианское искусство становится наследником традиций античного искусства Греции. Оно привлекает элементы искусства Египта, Сирии, Малой Азии и др., воцерковляет полученное наследие, привлекая его достижения для полноты и совершенства своего художественного языка, перерабатывая все это сообразно с требованиями христианской догматики<sup>12</sup>. Другими словами, христианство избирает и воспринимает из языческого мира все то, что было его, так сказать, «христианством до Христа», все, что рассеяно в нем как отдельные, ущербленные частицы истины, объединяет их, приобщая к полноте откровения. «Как был этот [Хлеб] преломленный рассеян по горам и, собранный, стал един, так да соберется и Церковь Твоя от концов земли в Твое Царствие», – гласит ха-

<sup>11</sup> См.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 48.

<sup>12</sup> При таком сложнейшем процессе формирования христианского искусства выводить происхождение христианского образа из египетского надгробного портрета, как это иногда делается, есть крайнее упрощение его генезиса, неверное ни исторически, ни догматически.

рактерная в этом смысле евхаристическая молитва древних христиан<sup>13</sup>. Этот процесс собирания есть не влияние языческого мира на христианство, а влияние в христианство всего того из языческого мира, чему было свойственно в него вливаться, не проникновение в Церковь языческих обычаев, а воцерковление их, не «паганизация христианского искусства», как это часто преподносится, а христианизация искусства языческого.

Приобщение к полноте откровения касается всех сторон человеческой деятельности. Воцерковляется все то, что присуще Богом созданной человеческой природе, в том числе и творчество, освящающееся через причастие к строительству Царствия Божия, осуществляемому в мире Церковью. Поэтому то, что принимается ею от мира, определяется необходимостью не Церкви, а мира, ибо в этом приобщении его к строительству Царствия Божия (в зависимости, конечно, от его свободной воли) есть основной смысл существования мира. И наоборот: основной смысл существования самой Церкви в мире есть приобщение этого мира к полноте откровения, его спасение. Поэтому и собирательный процесс, начавшийся в первые века христианства, есть нормальное, а потому и непрекращающееся действие Церкви в мире. Иначе говоря, процесс этот не ограничивается каким-либо отдельным периодом ее существования, а является ее постоянной функцией. В порядке своего строительства Церковь принимает и будет до конца принимать извне все, что является подлинным, истинным, хотя и ущербленным, восполняя то, чего в нем недостает.

Этот процесс не есть обезличивание. Церковь не отменяет особенностей, связанных с человеческой природой, со временем или местом (например, национальных, личных и др.), а освящает их содержание, вливая в него новый смысл. Особенности же эти, в свою очередь, не нарушают единства Церкви, а вносят в нее новые, свойственные им формы выражения. Таким образом осуществляется то единство в многообразии и богатство в единстве, которое в целом и в деталях выражает соборное начало Церкви. В применении к художественному языку оно означает не единообразие или некий общий шаблон, а выражение единой истины разнообразными, свойственными каждому народу, времени, человеку художественными формами, которые позволяют отличать иконы различных национальностей и различных эпох, несмотря на общность их содержания.

<sup>13</sup> Дидакхэ, IX, 4 // *Les Pères apostoliques*. Vol. 1. Paris, 1907. P. 16–18 (цит. по: *Учение двенадцати апостолов* / пер. прот. В. Асмуса // *Писания мужей апостольских*. М., 2008. С. 52–53. – Ред.).

Как мы сказали выше, в сознании Церкви домостроительство спасения органически связано с образом. Поэтому и учение о нем является не чем-либо обособленным, т. е. придатком, но вытекает из учения о спасении, будучи его неотъемлемой частью. Оно во всей своей полноте изначально присуще Церкви, но, как и другие стороны ее учения, утверждается постепенно, в ответ на нужды момента, как, например, в 82-м правиле Пято-Шестого (Трулльского) Собора, или в ответ на ереси и заблуждения, как это было в период иконоборчества. Здесь произошло то же самое, что было с догматической истиной Боговоплощения. Она исповедовалась первыми христианами более практически, самой их жизнью, не имея еще достаточно полного теоретического выражения; но потом в силу внешней необходимости, ввиду появления ересей и лжеучений, она была точно формулирована. Так было и с иконой: начало ее догматического обоснования полагается Трулльским Собором 691–692 гг. в связи с изменением символики церковного искусства, на пути развития которого указанное правило становится одним из важнейших этапов, поскольку здесь впервые дается ему принципиальное направление. Правило 82-е Пято-Шестого Собора гласит: «На некоторых живописях честных икон изображается агнец, указуемый перстом Предтечи, который был принят за образ благодати, потому что посредством закона предуказал нам истинного Агнца Христа Бога нашего. Мы же, уважая древние образы и сени, преданные Церкви в качестве символов и предначертаний истины, отдаем предпочтение благодати и истине, принявши ее как исполнение закона. Посему, чтобы и в живописных произведениях представлялось взорам всех совершенное, определяем, чтобы на будущее время и на иконах начертывали вместо ветхого агнца образ Агнца, поднимающего грех мира, Христа Бога нашего в человеческом облике, усматривая чрез этот образ высоту смирения Бога-Слова и приводя себе на память Его житие во плоти, страдание, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление мира»<sup>14</sup>.

Правило это является прежде всего ответом на существовавшее в то время положение, при котором в церковной практике наряду с историческими изображениями продолжали употребляться символы, заменявшие человеческий образ Бога<sup>15</sup>. Значение 82-го правила заключается, во-первых, в том, что

<sup>14</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 6. Казань, 1871. С. 621–622.

<sup>15</sup> В связи с изменениями, происшедшими в положении Церкви, получившей при св. Константине право легального существования в Римской империи, изменился и характер церковного искусства. В это время в Церковь хлынула толпа новообращенных, для которых потребовались более обширные храмы и соответствующее изменение ха-

в основе его лежит связь иконы с догматом об истине Боговоплощения, с жизнью Христа во плоти, т. е. начало обоснования ее христологическим догматом, которым впоследствии широко воспользуются и которое раскроют дальше апологеты иконопочитания в период иконоборчества. Кроме того, Собор отменяет как этап уже пройденный употребление символических сюжетов, заменявших человеческий образ Иисуса Христа. Правда, Собор упоминает лишь один символический сюжет: агнца. Однако вслед за этим он говорит вообще о «древних образах и сеньях», очевидно, усматривая в агнце не только один из символов, но основной из них, раскрытие которого, естественно, ведет за собой раскрытие и всех других символических сюжетов. Свое определение он обосновывает исполнением ветхозаветных прообразов в Новом Завете и предписывает переход от изображения ветхозаветных и первохристианских символов к изображению того, что они предображали, к раскрытию их прямого смысла, к тому, что явлено во времени и потому стало доступным чувственному восприятию, изображению и описанию. Образ, явленный в ветхозаветном символе, через воплощение становится реальностью, которая, в свою очередь, является образом славы Божией, образом «высоты смирения Бога-Слова». Сам сюжет, изображение Иисуса Христа, является свидетельством Его пришествия

---

рактора проповеди. Символы первых веков, бывшие достоянием небольшого количества посвященных, для которых их содержание и смысл были ясны и понятны, стали менее понятны для этих новообращенных. Поэтому для более доступного усвоения ими учения Церкви появилась потребность более конкретного и ясного образного выражения. В связи с этим в IV и V вв. появляются большие исторические циклы евангельских и ветхозаветных событий, большие монументальные росписи. В этот период устанавливается большинство главных церковных праздников и в основных чертах соответствующих им композиций икон, которые в Православной Церкви существуют и по сию пору. Следует отметить, что тематика церковного искусства в это время уже часто носит определенный характер вероучительного ответа на встающие в области веры вопросы, отражая догматическую борьбу Церкви с существующими ересями. Например, в ответ на ересь арианства, осужденную I Вселенским Собором (325), по сторонам изображения Спасителя помещаются греческие буквы «альфа» и «омега» (см.: Откр. 22:13) как указание на единосущие Иисуса Христа Богу Отцу (см.: *Bréhier L.* Op. cit. P. 67). После осуждения Нестория Эфесским Собором (431) и торжественного провозглашения истины Богоматеринства появляется торжественное изображение Божией Матери на троне с Богомладенцем. Этой же теме борьбы с несторианством посвящен целый цикл изображений в церкви Святой Марии Великой в Риме, подчеркивающий Богомладенчество Спасителя и значение Божией Матери. Борьбу с учениями Нестория и Евтихия отражали и росписи храмов VI в. Святой Софии и Святых Апостолов в Константинополе (см.: *Лазарев В. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 51). Догматическая борьба велась и в последующие века. Так, например, с концом иконоборческого периода особенное распространение получает образ Спаса Эммануила как свидетельство о Боговоплощении (см. разбор этой иконы на с. 119–121). Этот образ используется в борьбе против ереси жидовствующих в России в XV в. Против этой же ереси в XV–XVI вв. появляется в иконографии целый ряд новых тем, показывающих преемственность Нового Завета по отношению к Ветхому.



и жизни во плоти, кенозиса Божества, Его смирения, уничижения. А то, как изображается это смирение, как передается оно в изображении, отражает славу Божию. Другими словами, уничижение Бога-Слова показывается таким образом, что, глядя на него, мы видим и созерцаем в Его «рабьем зраке» Его Божественную славу – человеческий образ Бога-Слова и через это познаем, в чем заключается спасительность Его смерти, в чем заключается искупление мира. Последняя часть 82-го правила указывает, в чем назначение символики иконы. Назначение это не в том, *что* изображается, а в том, *как* изображается, т. е. в способе изображения. Иначе говоря, учение Церкви передается не только тематикой образа, но и самим способом выражения. Таким образом, определение Пято-Шестого Собора, полагая начало формулировки догматического обоснования иконы, указывает в то же время на возможность при помощи символики выразить в искусстве отображение славы Божией. Оно подчеркивает всю важность и значение исторической реальности, выделяя реалистический образ как единственный могущий передать учение Церкви, и определяет все остальное («образы и сени») как не выражающее полноты благодати, хотя и достойное уважения и могущее соответствовать нуждам известной эпохи. Этим иконографический символ отнюдь не упраздняется, но становится средством вспомогательным, второстепенным. По существу, это правило полагает начало иконописного канона, т. е. известного критерия литургичности образа, подобно тому как канон в словесном и музыкальном творчестве определяет литургичность текста или песнопения. Он утверждает принцип соответствия иконы Священному Писанию и определяет, в чем состоит это соответствие, т. е. историческую реальность и ту символику, которая действительно отражает грядущее Царствие Божие.

Таким образом, Церковь постепенно создает новое – как по содержанию, так и по форме – искусство, которое в образах и формах материального мира передает откровение мира Божественного, делает этот мир доступным созерцанию и разумению. Искусство это развивается вместе с богослужением и так же, как богослужение, выражает учение Церкви, соответствуя слову Священного Писания. Это соответствие образа и слова было особенно ясно выражено определением VII Вселенского Собора, восстановившего иконопочитание. В лице отцов этого Собора Церковь, отвергнув компромиссное предложение почитать иконы наравне со священными сосудами, установила почитание их наравне с Крестом и Евангелием: с Крестом как отличительным знаком христианства и Евангелием как полным соответствием образа словесного и образа видимого<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Поэтому и понять образ праздника или святого, разобрать смысл и значение его деталей невозможно, не зная соответствующей ему службы, а для иконы святого,

«Храним не нововводно все, писанием или без писания установленные для нас церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко повествованию Евангельския проповеди согласующее <...>. Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются», – гласит определение священного Собора<sup>17</sup>. Из этого определения явствует, что Церковь видит в иконе не просто искусство, служащее для иллюстрации Священного Писания, но полное ему соответствие, а следовательно, придает иконе то же, что и Священному Писанию, т. е. догматическое, литургическое и воспитательное значение. Как слово Священного Писания есть образ, так и образ есть то же слово. «Что повествовательное слово передает через слух, то живопись показывает молча через подражание», – говорит свт. Василий Великий<sup>18</sup>, и «этими двумя способами, взаимно друг другу сопутствующими <...> мы получаем познание об одном и том же»<sup>19</sup>. Другими словами, икона содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, а следовательно, так же как и Евангелие, основана на точных, конкретных данных, а никак не на вымысле, ибо иначе она не могла бы ни разъяснять Евангелие, ни соответствовать ему.

Таким образом, икона приравнивается к Священному Писанию и Кресту как одна из форм откровения и богопознания, в которой совершается сочетание Божественных и человеческих волей и действий. И то и другое, помимо своего прямого значения, являет отражение горнего мира; и то и другое есть символ Духа, Который в них заключается. Следовательно, как содержание слова и образа, так и значение и роль их – одни и те же. Образ, так же как и богослужение, является проводником догматических определений и выражением благодатной жизни Священного Предания в Церкви. Через богослужение и через икону откровение становится достоянием и жизненным заданием верующего народа. Поэтому с самого начала церковное искусство получает и форму, соответствующую тому, что оно выражает. Церковь создает совершенно особую категорию образа, соответствующего ее природе, само назначение которого обуславливает его особый характер. Церковь – Царство не от мира сего (ср.: Ин. 18:36) – живет в мире и для мира, для его спасения. Она имеет особую, отличную от мира природу и служит миру именно тем,

---

кроме того, – и его жития. Именно поверхностностью, а иногда и полным отсутствием знакомства с ними грешат, как правило, существующие разборы и объяснения икон.

<sup>17</sup> Книга правил. М., 1893. С. 7 (ср.: Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1873. С. 592. – Ред.).

<sup>18</sup> Василий Великий, свт. Беседа 19-я: На святых сорок мучеников // Творения. Ч. 4. М., 1846. С. 296; ср.: PG 31, col. 509a.

<sup>19</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 442.

что она отлична от него. Поэтому и проявления Церкви, через которые она осуществляет это служение, будь то слово, образ, пение и т. д., отличаются от аналогичных проявлений мира. Все они носят печать надмирности, которая и внешне выделяет их из мира. Архитектура, живопись, музыка, поэзия перестают быть видами искусства, идущими каждый своим путем, независимо от других в поисках свойственных им эффектов, и становятся частями единого литургического целого, которое, отнюдь не умаляя их значения, предполагает отказ каждого из них от самостоятельной роли, от самоутверждения. Все они из искусств с самостоятельными целями превращаются в разнородные средства, выражающие, каждое в своей области, одно и то же: сущность Церкви, т. е. становятся разнородными средствами богопознания. Отсюда следует, что церковное искусство по самому существу своему является искусством литургическим. Литургичность его не в том, что образ обрамляет богослужение или дополняет его, а в их совершенном соответствии. Таинство действующее и таинство изображенное едины как внутренне, по своему смыслу, так и внешне, по той символике, которая этот смысл выражает. Поэтому православный церковный образ, икона, определяется не как искусство той или иной исторической эпохи или как выражение национальных особенностей того или другого народа, а исключительно соответствием своему назначению, столь же вселенскому, как само Православие, назначению, определяемому самой сущностью образа и его ролью в Церкви. Будучи по существу своему искусством литургическим, икона, так же как и слово, никогда не служила религии, но, так же как и слово, всегда была и есть неотъемлемая часть религии, одно из средств к познанию Бога, один из путей к общению с Ним. Отсюда понятно то значение, которое придает образу Церковь. Оно таково, что из всех побед над множеством разнообразных ересей одна только победа над иконоборчеством и восстановление иконопочитания были провозглашены Торжеством Православия, которое празднуется Церковью в первое воскресенье Великого поста.

\* \* \*

Наиболее полно учение об иконе явлено VII Вселенским Собором (787) и святыми отцами-апологетами в иконоборческий период. В сжатой форме оно содержится в кондаке Недели Торжества Православия, установленного, как мы видели, в память победы над иконоборчеством. Текст этого кондака следующий: «Неописанное Слово Отчее, из Тебе, Богородице, описася воплощаемь, и осквернившийся образ в древнее вообразив, Божественною добротою смеси; но исповедующе спасение, делом и словом сие воображаем».



*Седьмой Вселенский Собор. Фреска Успенского собора Московского Кремля. 1642–1643 гг.*

В отличие от 82-го правила Трулльского Собора, дающего указание на то, каким способом можно наиболее полно и точно выразить в образе учение Церкви, кондак дает догматическое разъяснение канонического образа, т. е. образа, уже вполне соответствующего своему назначению и отвечающего требованиям литургического искусства. Это кратко, но необычайно точно и полно сформулированное учение об иконе тем самым содержит и все учение о спасении. Оно свято хранится Православной Церковью и лежит в основе православного понимания иконы и отношения к ней.

Первая часть кондака раскрывает связь иконы с христологическим догматом, ее обоснование Боговоплощением. Следующая его часть раскрывает смысл Боговоплощения, исполнение замысла Божия о человеке, а следовательно, о мире. Обе эти части кондака являются, по существу, повторением святоотеческой формулы: «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом». Последняя часть кондака являет ответ человека Богу, наше исповедание спасительной истины Боговоплощения, принятие человеком домостроительства Божия и участие в нем. Последними словами кондака Церковь указывает, в чем выражается наше участие и в чем состоит осуществление нашего спасения.

Характерной чертой кондака является то, что он обращен не к одному из Лиц Святой Троицы, а к Божией Матери, т. е. представляет собой литургическое, молитвенное выражение догматического учения о Боговоплощении. Очевидно, что как отрицание человеческого образа Спасителя логически приводит к отрицанию Богоматеринства<sup>20</sup>, так и утверждение Его иконы требует прежде всего выявления роли Божией Матери, Ее выделения как необходимого условия Боговоплощения, как причины описуемости Бога. По толкованию святых отцов, основание для изображения Богочеловека Иисуса Христа вытекает именно из изобразимости Его Матери. «Поскольку Христос, – говорит прп. Феодор Студит, – происходит из неопишуемого Отца, Он, будучи неопишуем, не может иметь искусственного изображения. В самом деле, какому равному образу могло бы быть уподоблено Божество, изображение которого в боговдохновенном Писании совершенно запрещено? Поскольку же Христос рожден от описуемой Матери, естественно, Он имеет изображение, соответствующее материнскому образу. А если бы Он не имел (искусственного изображения), то и (не был бы рожден) от описуемой Матери, и, значит, имел бы только одно рождение – очевидно, от Отца; но это является ниспровержением Его домостроительства»<sup>21</sup>. Итак, раз Сын Божий стал Человеком, то Его и следует изображать как человека<sup>22</sup>. Эта мысль красной нитью проходит у всех апологетов иконопочитания. При этом описуемость Сына Божия по плоти, воспринятой Им от Богоматери, противопоставляется (как прп. Иоанном Дамаскиным, так и отцами VII Вселенского Собора) неопишуемости Бога Отца, непостижимого и невидимого, а потому и неизобразимого. «Почему мы не описываем Отца Господа Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его <...>. И если бы мы увидели и познали Его так же, как и Сына Его, – то постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)»<sup>23</sup> – говорят отцы этого Собора. Тот же вопрос об изображении Бога Отца возникает в 1667 г. на Большом Московском Соборе в связи с распространением в то время в России западной композиции Святой Троицы с изображением Бога Отца в виде старца. Собор, ссылаясь на святых отцов, и в частности на великого исповедника и апологета иконопочи-

<sup>20</sup> Это и произошло с крайним крылом иконоборчества VIII и IX вв. Хотя многие из иконоборцев допускали священные изображения в Церкви и возражали лишь против их почитания, крайнее крыло их, отрицая почитание всякой материи, логически дошло до отрицания земной святости, почитания Божией Матери и святых.

<sup>21</sup> Феодор Студит, прп. Третье опровержение иконоборцев, II, 3 // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 177; ср.: PG 99, col. 417с.

<sup>22</sup> См. также разбор первой части кондака Недели Торжества Православия в комментарии к иконе Спасителя, с. 117).

<sup>23</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 30.

тания прп. Иоанна Дамаскина, указывает на неопиcуемость Бога Отца и запрещает Его изображение на иконах.

Изображая Спасителя, мы не изображаем ни Его божественную, ни Его человеческую природу, а Его Личность, в которой обе эти природы непостижимо сочетаются; изображаем Его Личность, ибо икона может быть только личным, ипостасным образом, природа, «сущность же не существует самостоятельно, но созерцается в лицах»<sup>24</sup>. Икона причастна первообразу не в силу тождества своей природы с его природой, а тем, что изображает его личность и носит его имя, что и связывает икону с изображенным на ней лицом, дает возможность сношения с ним и возможность его познания. В силу этой связи и «честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу», – говорят святые отцы и Вселенский Собор, повторяя слова свт. Василия Великого. Поскольку икона есть образ, она не может быть единосущна первообразу, иначе она была бы не изображением, а самим изображаемым, имела бы с ним одну природу. Икона как раз тем и отличается от своего первообраза, что имеет другую, отличную от него природу<sup>25</sup>, «ибо иное есть изображение, и другое – то, что изображается»<sup>26</sup>. Иначе говоря, при сущностном различии предметов между ними в то же время имеется известная связь, некоторое соучастие одного в другом. Для православного сознания очевидна возможность одновременного различия и тождества – ипостасного различия при сущностном тождестве (Триединство)

<sup>24</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры, III, 6. – СПб., 1894. С. 133.

<sup>25</sup> В этом и заключалось коренное различие между православными и иконоборцами. В представлении последних образ единосущен первообразу: он имеет с ним одну природу. Исходя из этого, они совершенно последовательно приходили к выводу, что единственной возможной иконой Христа является Евхаристия. «Христос нарочито образом Своего воплощения избрал хлеб, не представляющий собой подобия человека, чтобы не ввелось идолопоклонство» (изложение учения иконоборцев на VII Вселенском Соборе). «Православным же иконопочитателям ничего не было более чуждо, чем отождествление иконы с изображаемым на ней лицом. Св. патриарх Никифор <...> указав на разницу, существующую между иконой и ее первообразом, говорит: “те же, которые этого различия не принимают, справедливо называются идолопоклонниками”» (Острогорский Г. Гносеологические основы византийского спора о свв. иконах // *Seminarium Kondakovianum*. Т. 2. Прага, 1928. С. 50–51). Вся аргументация иконоборцев, таким образом, исходит из одной основной предпосылки – неверного понимания того, что такое образ. Поэтому православные и иконоборцы не могли прийти ни к какому соглашению; они говорили на разных языках, и все доводы иконоборцев били мимо цели.

<sup>26</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Слово 3-е против порицающих святые иконы, I, 16 // Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. С. 100.



Прп. Феодор Студит.  
Рисунок Л. А. Успенского



Прп. Иоанн Дамаскин.  
Рисунок Л. А. Успенского

и ипостасного равенства при сущностном различии (святые иконы)<sup>27</sup>. Это и имеет в виду прп. Феодор Студит, говоря: «Как там (в Троице. – Л.У.) Христос отличается от Отца ипостасью, так здесь Он отличается от Своего собственного изображения сущностью»<sup>28</sup>. И в то же время «изображение Христа – Христос, также и изображение святого – святой. И власть не рассекается, и слава не разделяется, но слава, воздаваемая изображению, становится принадлежащей тому, кто изображается»<sup>29</sup>.

Итак, Бог-Слово, вторая Ипостась Святой Троицы, не описуемый ни словом, ни образом, воспринимает человеческую природу, рождается от Девы Богородицы, оставаясь совершенным Богом, становится совершенным Человеком, становится видимым, осязаемым и, следовательно, описуемым. Таким образом, сам факт существования иконы основывается на Боговоплощении. Непреложность же Боговоплощения подтверждается и доказывается иконой. Поэтому в глазах Церкви отрицание иконы Христа является отрицанием истинности и непреложности самого Его вочеловечения и, следовательно, отрицанием всего домостроительства Божия. Защищая икону в период иконоборчества, Церковь защищала не только ее воспитательную роль и еще меньше – ее эстетическое значение; она боролась за саму основу христианской веры, за видимое свидетельство вочеловечения Бога

<sup>27</sup> См.: Острогорский Г. Указ. соч. С. 49.

<sup>28</sup> Феодор Студит, прп. Третье опровержение иконоборцев, III, 7 // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 181; ср.: PG 99, col. 424b.

<sup>29</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Слово 1-е против порицающих святые иконы, II, 5 // Указ. изд. С. 26.



как основу нашего спасения. «Человеческий вид Божий видех и спасеся душа моя (Быт. 32:30)», – говорит прп. Иоанн Дамаскин<sup>30</sup>. Такое понимание иконы объясняет ту бескомпромиссность и непоколебимость, с которой ее защитники в иконоборческий период шли на пытки и мученическую смерть.

Если первая часть кондака Недели Торжества Православия формулирует догматическое обоснование иконы, то вторая его часть, как мы сказали, раскрывая сущность домостроительства, исполнения замысла Божия о человеке, раскрывает тем самым и смысл, и содержание иконы.

Божественная Личность Иисуса Христа, обладающая всей полнотой божественной жизни, став вместе с тем совершенным Человеком (т. е. человеком по всему, кроме греха), не только восстанавливает оскверненный человеком в грехопадении образ Божий в его первоначальной чистоте («осквернившийся образ в древнее вообразив»)<sup>31</sup>, но



Торжество Православия.  
Константинополь (?).  
Около 1400 г. Британский музей

<sup>30</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Слово 1-е против порицающих святыне иконы, I, 22 // Указ. изд. С. 19.

<sup>31</sup> Этот «осквернившийся образ» и есть причина его запрета в Ветхом Завете. Утеря в грехопадении подобия Божия исказила в человеке образ Божий, и изображение этого искаженного образа неизбежно приводило к идолопоклонству. Поэтому собственно культовым образом Ветхого Завета могли быть только символы, как жезл, стамна и т. д., т. е. икона иконы, ибо только они могли быть образами грядущего исполнения обетования в Новом Завете. Единственным исключением были сделанные по повелению Бога изображения херувимов (см.: Исх. 25:18–22) как существ, уже утвердившихся в своем служении Богу, причем изображение их допускалось только в месте и положении, подчеркивавших их подчинение Богу (охрана ковчега Завета). По существу, это исключение упраздняло и самый запрет, придавая ему



и приобщает воспринятую Им человеческую природу к божественной жизни – «божественною добротою (красотою) смеси». Отцы VII Вселенского Собора говорят: «Он (Бог. – Л. У.) воссоздал его (человека. – Л. У.) в бессмертие, даровав ему этот неотъемлемый дар. Это воссоздание было богоподобнее и лучше первого создания, – это дар вечный»<sup>32</sup>, дар приобщения к божественной красоте, славе. Христос, новый Адам, начало новой твари, небесного, духоносного человека, приводит человека к той цели, для которой первый Адам был создан и от которой уклонился в грехопадении; Он приводит его к исполнению замысла о нем Святой Троицы: *Сотворим человека по образу Нашему и по подобию* (Быт 1:26). По этому замыслу человек должен быть не только образом сотворившего его Бога, но и подобным Ему. Однако в описании уже совершившегося акта творения – *и сотворил Бог человека <...> по образу Божию сотворил его* (Быт. 1:27) – ничего не говорится о подобии. Оно дано человеку как задание, осуществляемое действием благодати Святого Духа при свободном участии самого человека. Человек свободно и сознательно – «ибо выражение по образу обозначает разумное и одаренное свободною волею [существо]», входя в замысел о нем Святой Троицы, – творит в меру своих возможностей свое подобие Богу, ибо «выражение по подобию обозначает подобие чрез добродетель, насколько это возможно [для человека]»<sup>33</sup>, становясь таким образом соучастником в Божественном творчестве.

Итак, если Божественная Ипостась Сына Божия стала Человеком, то с нами происходит обратное: человек может стать богом, но не по природе, а по благодати. Бог нисходит, становясь Человеком, человек восходит, становясь богом. Уподобляясь Христу, он становится храмом живущего в нем Духа Святого (ср.: 1 Кор. 6:19), восстанавливает свое подобие Богу<sup>34</sup>. Природа чело-

---

условно-педагогическое значение. Оно явилось принципиальным признанием, с одной стороны, возможности культового образа, с другой стороны, возможности изображения мира духовного средствами искусства.

<sup>32</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 437.

<sup>33</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры, II, 12. – СПб., 1894. С. 79.

<sup>34</sup> Отсюда славянский термин «преподобный» (буквально «очень похожий»), применяемый к монашескому типу святости. Слово это, созданное в эпоху свв. Кирилла и Мефодия для перевода греческого слова *ῥεσμίος*, указывает на обретение человеком утерянного подобия Божия: оно не имеет никакого соответствующего ему слова в других языках. Однако обратные термин и понятие «неподобный», «неподобие» можно проследить в очень древнюю эпоху. Платон употребляет его в философском смысле *ἀνομοίωτος πόντος* или *τόπος* (в диалоге «Политик») для выражения несоответствия мира его идее. Свяtitель Афанасий Великий употребляет его уже в христианском смысле: «Тот, Кто сотворил мир, видя его обуреваемым бурей и в опасности быть поглощенным в месте неподобия, встал за руль души и пришел ей на по-

века остается тем, что она есть – тварной, но его личность, ипостась, стяжая благодать Святого Духа, приобщается божественной жизни, изменяя тем самым само бытие своей тварной природы. Благодать Духа Святого проникает в природу, сочетается с ней, заполняет, преображает ее. Человек как бы вращается в вечную жизнь уже здесь, на земле, стяжая начало этой жизни, начало обожения, которое в полноте будет явлено в будущем веке.

Откровение этой грядущей преображенной телесности явлено нам в Преображении Господнем на Фаворе. *И преобразися пред ними: и просветися лице Его яко солнце, ризы же Его быша белы яко свет* (Мф. 17:2), т. е. преобразилось все тело Господа, сделавшись как бы просветленной ризой Божества. «Что же касается характера преображения, – говорят отцы VII Вселенского Собора, ссылаясь на свт. Афанасия Великого, – то оно совершилось, как говорит божественный евангелист, не так, чтобы Слово сложило с Себя человеческий образ, но скорее через одно озарение последнего Своею славою»<sup>35</sup>. Таким образом, в Преображении «на Фаворе не только Божество является человекам, но и человечество является в Божественной славе»<sup>36</sup>. Причастником этой божественной славы, этому «несозданному божественному осиянию», как называет Фаворский свет свт. Григорий Палама<sup>37</sup>, и становится человек, стяжавший благодать Святого Духа. Другими словами, соединясь с Божеством, он озаряется Его нетварным светом, являя собой подобие просветленного тела Христова. Преподобный Симеон Новый Богослов описывает свой личный опыт этого внутреннего озарения, между прочим, и в следующих словах: «Став весь огнем по душе, он (человек. – Л. У.) и телу передает от стяжанного внутри светоблистания, подобно тому как и чувственный огонь передает свое действие железу...»<sup>38</sup> Однако как железо не превращается в огонь, но остается железом и лишь очищается, так и здесь преображается вся человеческая природа, но ничто в ней не подвергается ни упразднению, ни ущербу. Наоборот, очищаясь от постороннего,

---

мощь, исправляя все ее прегрешения» (ср.: *Афанасий Великий, свт.* О воплощении, 43 // PG 25, col. 173a; ср.: Творения. Ч. 1. СТСЛ, 1902. С. 247. – *Ред.*). Блаженный Августин в своей «Исповеди» говорит: «...я увидел себя далеко от Тебя, в месте неподобия» («... et inveni longe me esse a Te in regione dissimilitudinis») (*Aurelius Augustinus. Confessiones*, VII, 10, 16 // PL 32, col. 742; ср.: *Августин Блаженный.* Творения. Т. 1. СПб.; Киев, 1998. С. 574. – *Ред.*).

<sup>35</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 540.

<sup>36</sup> *Филарет (Дроздов), митр.* Слово на Преображение Господне // Слова и речи. Ч. 1. М., 1844. С. 185.

<sup>37</sup> См.: *Василий (Кривошеин), мон.* Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // *Seminarium Kondakovianum*. Т. 8. Прага, 1936. С. 99–154.

<sup>38</sup> *Симеон Новый Богослов, прп.* Слово 83-е, 3 // Слова. Вып. 2. М., 1890. С. 385.

чуждого ей греховного элемента, она одухотворяется, просвещается. Поэтому можно сказать, что святой является человеком в большей мере, чем человек грешный, ибо, восстанавливая в себе богоподобие, он достигает изначального смысла своего бытия, облекается в нетленную красоту Царствия Божия, в созидании которого он участвует своей жизнью. Поэтому и сама красота в понимании Православной Церкви не есть красота, свойственная твари, а атрибут Царствия Божия, где Бог будет всяческая во всем... Святой Дионисий Ареопагит называет Бога Красотой – «по причине великолепия, от Него сообщаемого всем сущим, каждому в его меру, а также видя в Нем причину гармонии и блистательного одения всей твари, ибо Он осиявает все подобно свету Своими сообщающими красоту раздаяниями из источника Своего Светоизлучения»<sup>39</sup>. Итак, всякая тварь в меру, ей свойственную, причастна Божественной Красоте, носит на себе как бы печать своего Творца. Эта печать, однако, не есть богоподобие, а лишь красота, свойственная твари. Она средство, а не цель, она путь, на котором *невидимая бо Его от создания мира твореньми помышляема видима суть, и присносушная сила Его и Божество...* (Рим. 1:20). Красота видимого мира – не в преходящем великолепии его теперешнего состояния, а в самом смысле его существования, в его грядущем преображении, заложенном в нем как возможность, осуществляемая человеком. Иначе говоря, красота есть святость и ее сияние, причастие твари Божественной Красоте.

В плане человеческого творчества она – данное Богом завершение, печать соответствия образа своему первообразу, символа – тому, что он изображает, т. е. Царству Духа. Красота иконы – красота стяжанного подобия Богу, и потому ценность ее не в том, что она красива сама по себе, что она является красивым предметом, а в том, что она изображает Красоту.

О том, чем является изображение, икона по отношению к изображенному, отцы VII Вселенского Собора, очевидно в ответ на обвинение иконоборцами православных в несторианстве, говорят следующее: «Хотя кафолическая Церковь и изображает живописно Христа в человеческом образе, но она не отделяет плоти Его от соединившегося с ней божества; напротив, она верует, что плоть обоготворена и исповедует ее единою с божеством, согласно учению великого Григория Богослова, и с истиною, а не делает через это плоти Господней необоготворенною <...>. Как изображающий живописно человека не делает его через это бездушным, а напротив, человек этот остается одухотворенным, и картина называется его портретом вследствие ее сходства, так и мы, делая икону Господа, плоть Господа исповедуем обоготворенною и икону

<sup>39</sup> Дионисий Ареопагит, св. Об именах Божиих, IV, 7 // PG 3, col. 701c (ср.: Сочинения / подг. Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 313. – Ред.).

признаем не за что-либо другое, как за икону, представляющую подобие первообраза. Потому-то икона получает и самое имя Господа; чрез это только она находится и в общении с Ним; по тому же самому она и досточтима и свята»<sup>40</sup>. Как явствует из этих слов, икона представляет собой подобие не одухотворенного, а обоготворенного первообраза, т. е. является изображением (конечно, условным) не тленной, а преображенной, просветленной божественным светом плоти. Это Красота и Слава, переданные материальными средствами и видимые в иконе телесными очами. Поэтому все, что напоминает тленную плоть человека, противно самой природе иконы, ибо *плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия, и тление не наследует нетления* (1 Кор. 15:50), и мирской портрет святого иконой его не может быть именно потому, что отражает не преображенное, а житейское, плотское его состояние. Эта же особенность иконы выделяет ее из всех видов изобразительного искусства.

Итак, изображая Ипостась воплощенного Бога-Слова, икона свидетельствует о непреложности и полноте Его воплощения; с другой стороны, мы исповедуем этой иконой, что изображенный на ней «Сын Человеческий» есть воистину Бог, – откровенную истину. Устремление человека к Богу, субъективная, личная сторона веры встречается здесь с ответом Бога человеку, с откровением – объективным, опытным знанием, которое человек выражает в слове или в образе. Поэтому литургическое искусство есть не только наше приношение Богу, но и схождение Бога к нам, одна из форм, в которых совершается встреча Бога с человеком, благодати с природой, вечности с временем. Те формы, в которых запечатлевается это взаимное проникновение божественного и человеческого, передаются Преданием и, постоянно обновляясь, вечно живут в Теле Христовом – в Церкви. Будучи организмом божественным и человеческим, так же как и Богочеловек Иисус Христос, Церковь нераздельно и неслиянно сочетает в себе две реальности: реальность историческую, земную и реальность всеосвящающей благодати Духа Святого. Смысл церковного искусства, и в частности иконы, заключается именно в том, что она передает, вернее, наглядно свидетельствует об этих двух реальностях, реальности Бога и мира, благодати и природы. Она реалистична в двух смыслах. Так же как Священное Писание, икона передает исторический факт, событие Священной истории или представляет историческое лицо, изображенное в его реальном, телесном облике, и, так же как и Священное Писание, указывает на вневременное Откровение, содержащееся в данной исторической действительности. Таким образом, через икону, так же как через Священное Писание, мы не только узнаем о Боге, но и познаем Бога.

<sup>40</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 559–560.

Если преображение есть просвещение всего человека, молитвенное озарение его духовно-материального состава нетварным светом Божественной благодати, явление человеком живой иконы Бога, то икона есть внешнее выражение этого преображения, изображение человека, исполненного благодати Духа Святого. **Икона, таким образом, не есть изображение Божества, а указание на причастие данного лица божественной жизни.** Она – свидетельство о конкретном, опытном знании освящения человеческого тела<sup>41</sup>.

Через воплощение Сына Божия человек получает возможность не только восстановить содействием благодати Святого Духа свое подобие Богу, т. е. творить икону из самого себя внутренним деланием, но и изъяснять свое благодатное бытие другим в образах словесных и образах видимых, т. е. творить икону вовне, из окружающей его материи, освященной пришествием Бога на землю – «делом и словом сие воображаем». Таким образом, святость есть реализация возможностей, данных человеку Боговоплощением, пример для нас; икона – раскрытие реализации, образное изложение этого примера. Иначе говоря, в иконе видимо передается осуществление упомянутой нами святоотеческой формулы: «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом». Отсюда та органическая связь, которая существует в Православной Церкви между почитанием икон и почитанием святых. Понятна и та бережность, с которой сохраняется каждая внешняя черта святого. Благодаря этому иконография святых и отличается необычайной устойчивостью. В этом сказывается не только желание передать освященный традицией образ, но и потребность сохранить живую и непосредственную связь с изображенным на иконе лицом. Поэтому, обязательно передавая род служения святого – апостольского, святительского, мученического, – икона с особой тщательностью воспроизводит характерные, отличительные его черты. Этот иконографический реализм лежит в основе иконы и является поэтому одним из главнейших ее элементов<sup>42</sup>. При этом

<sup>41</sup> Поэтому приписывать иконе, как это часто делается, монофизитство или хотя бы склонность к монофизитству – значит совершенно не вникать в ее сущность. За монофизитство обычно принимается наличие в иконе указания на упомянутую нами вторую реальность, которая и отличает ее от других видов искусства. Однако на этом же основании можно было бы приписать монофизитство и Священному Писанию, ибо оно не в меньшей мере, чем икона, содержит указание на ту же реальность и по той же причине и в том же смысле отличается от всякой другой литературы.

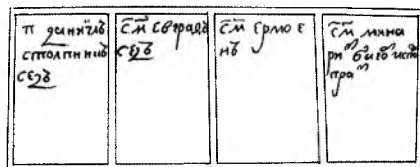
<sup>42</sup> Видеть в иконе олицетворение какой-либо идеи, добродетели и т. д., как это часто делается (например, принимать св. мученицу Параскеву за олицетворение смерти Спасителя, а св. мученицу Анастасию – за олицетворение Его воскресения и т. д.), свидетельствует о крайне теоретическом подходе к вопросу, лишенном всякого фактического основания. Аллегии, правда, иногда допускаются в иконах, как, например, олицетворение реки Иордана, пустыни, солнца, луны и т. д., но ни в коем случае как иконы святых.

личное, индивидуальное часто дается лишь в тонких чертах, оттенках, особенно когда изображенные лица имеют общие внешние признаки. Поэтому иконы, когда их много, производят на стороннего человека впечатление однообразия и даже некоторой шаблонности. Характерно, что то же впечатление остается и при поверхностном чтении житий святых. Как в иконе, так и в житии на первый план выступает не индивидуальность, а смирение личности перед тем, что она несет.

Однако и недостаточное сходство не является причиной отсутствия связи с первообразом или почитания его. «Если мы, – говорит прп. Феодор Студит, – даже и не признаем, что икона изображает одинаковый образ по сравнению с прототипом (первообразом) – вследствие неискусства (работы), то и в таком случае наша речь не будет заключать нелепости. Ибо поклонение (воздается иконе) не постольку, поскольку она отступает от сходства (с первообразом), но поскольку она представляет подобие (с ним)...»<sup>43</sup> Сходство, таким образом, может ограничиваться типической верностью первообразу и, не выражая его индивидуальности, довольствоваться его подобием, как это делают, например, приведенные в настоящей книге прориси. Однако обычно верность первообразу такова, что православный церковный человек без труда узнает на иконе чтимых святых, не говоря уже об иконах Спасителя и Божией Матери. Если же святой ему незнаком, то он всегда скажет, к какому



Благовестие Захарии.  
Строгановский иконописный подлинник



Прп. Даниил Столпник,  
сщмчч. Евграф, Ермоген и Мина.  
Строгановский иконописный подлинник

<sup>43</sup> Феодор Студит, прп. Третье опровержение иконоборцев, III, 5 // Творения. Т. 1. СПб., 1907. С. 180–181; ср.: PG 99, col. 421cd.

чину святых он принадлежит: преподобный ли он, мученик, святитель и т. д. Благоговейно сохраняя память святых и их черты, Православная Церковь никогда не признавала писание их икон по воображению художника или с живой модели, ибо в таком случае происходит полный и сознательный разрыв с первообразом и первообраз, чьим именем надписывается икона, произвольно заменяется другим лицом. Дабы избежать вымысла и разрыва между образом и первообразом, иконописцы пишут с древних икон или пользуются пособиями. Древним иконописцам лики святых были так же знакомы, как лица близких им людей. Они писали их или по памяти, или в других случаях пользовались набросками, зарисовками и т. п.<sup>44</sup> Когда живое предание начало теряться, в конце XVI в., эти пособия были систематизированы, и появились так называемые лицевые и толковые подлинники. Первые дают схематическую иконографию святых и праздников (см. воспроизведенные на с. 55 схемы) с указанием основных цветов; вторые дают те же указания основных цветов и краткое описание характерных черт святых. С тех пор эти подлинники и являются необходимыми техническими пособиями для иконописцев. Их никак не следует смешивать ни с иконописным канонem, ни со Священным Преданием, как это иногда делается.

Та же устойчивость иконографии и по тем же причинам характерна для изображения праздников. Подавляющее большинство этих изображений восходит к первым векам христианства и возникло на местах самих событий. Почти все они, как и сами праздники, имеют сиро-палестинское происхождение, приняты Церковью как исторически наиболее точные<sup>45</sup> и свято сохраняются по настоящее время Православной Церковью. И здесь, стремясь прежде всего избежать всякого вымысла, икона строго следует Священному Писанию и Священному Преданию, передавая факты с той же лаконичностью, что и Евангелие, изображая лишь то, что передается текстом и преданием и что необходимо для выражения явленного в данном конкретном событии вневремен-

<sup>44</sup> «...По установившемуся в православии греко-восточному обычаю задолго до канонизации и обретения мощей иконные изображения наиболее чтимых в народе, еще при жизни, святых делались и распространялись уже во время ближайших к угоднику поколений, и сохранялись общие типические о них сведения, а главное, наброски, рисунки и словесные заметки». – *Кондаков Н. П.* Русская икона. Т. 3: Текст. Ч. 1. Прага, 1931. С. 19. В России известны такие случаи, когда иконы писались, хотя и не распространялись, еще при жизни самих святых если не непосредственно с натуры, то по памяти.

<sup>45</sup> «...Христианское искусство, – говорит Н. П. Кондаков, – вообще строило свои композиции на реальной основе, воспроизводя, хотя бы в обстановке и деталях, черты действительности, окружавшей христианские события». – *Кондаков Н. П.* Указ. соч. С. 22.

ного Откровения. Как и в Священном Писании, детали допускаются лишь те, которые для этого необходимы и достаточны. На некоторых изображениях праздников связывается в одну композицию сразу несколько различных по времени и месту действия моментов (например, в Рождестве Христове, Рождестве Богородицы, Женах Мирносицах у Гроба и др.). Таким образом, так же как и в богослужении, в иконе во всей возможной полноте передается смысл праздника.

Вторая реальность – присутствие всеосвящающей благодати Духа Святого, святость – не передаваема никакими человеческими средствами, так же как невидима она для внешнего, чувственного взгляда. В жизни, встречая святых, мы проходим мимо, не замечая их святости, ибо внешних признаков она не имеет. «Мир не видит святых подобно тому, как слепые не видят света», – говорит митрополит Филарет<sup>46</sup>. Но, будучи невидима для непросвещенного взора, святость очевидна для видения духовного. Церковь, признавая человека святым, прославляя его, указывает на его святость видимым образом на иконах с помощью установленного ею символического языка: нимба, форм, красок и линий. Эта символика указывает на то, чего непосредственно изобразить нельзя. Но при ее посредстве Откровение горнего мира,

<sup>46</sup> Филарет (Дроздов), митр. Слово 57-е, в день Благовещения Пресвятой Богородицы // Слова и речи. Т. 3. М., 1877. С. 12.



*Рождество Христово. Византия.  
Первая половина XV в. Византийский музей*



*Рождество Богородицы.  
Миниатюра греческой рукописи  
Гомилии Иакова Коккиновафского.  
Первая половина XII в.  
Ватиканская библиотека*





Св. Евфимий. Фреска кафоликона монастыря Пантократор. 1363 г. Афон



Горки. Деталь иконы Св. Иоанн Креститель. Ангелос. Середина XV в. Византийский музей

будучи выраженным в материи, становится явным для всякого человека, доступным созерцанию и разумению. Она раскрывает то, чего человек достиг своим подвигом и как он этого достиг. Поэтому иконописный канон, о котором говорилось выше, определяет не только сюжет иконы – то, что изображается, но и то, как его следует изображать, какими средствами можно указать на присутствие благодати Духа Святого в человеке и как сообщить его состояние другим.

Выше мы говорили, что икона есть внешнее выражение преображенного состояния человека, его освящения нетварным Божественным светом. Как в святоотеческой письменности, так и в житиях православных святых мы часто встречаемся с этим явлением света, как бы внутренним солнцевидным излучением ликом святых в моменты их высшего духовного подъема и прославления. Это явление света передается в иконе венчиком, который и является точной живописной передачей действительного явления духовного мира. Духовный же строй, внутреннее совершенство человека, внешним проявлением которого является этот свет, ни иконографически, ни словесно передать невозможно. Обычно, когда отцы и аскетические писатели доходят до описания самого момента освящения, они характеризуют его лишь как полное молчание в силу его совершенной неопишуемости и невыразимости. Однако действие этого состояния на человеческую природу, и в частности

на тело, все же поддается в известной мере описанию и изображению. Так, например, прп. Симеон Новый Богослов, как мы видели, прибегает к образам. Русский епископ XIX в. Игнатий Брянчанинов описывает его более конкретно: «Когда молитва осенится Божественною благодатию <...>, – говорит он, – вся душа повлечется к Богу непостижимою духовною силою, увлекая с собою и тело. <...> Не только *сердце* обновленного человека, не только *душа*, но и *плоть* исполняется духовного утешения и улаждения: радости о *Бозе живе* (Пс. 83:3)»<sup>47</sup>. Другими словами, когда человек достигает того, что обычное рассеянное состояние, «помыслы и ощущения, возникающие от падшего естества»<sup>48</sup>, сменяются при содействии Духа Святого сосредоточенным молитвенным состоянием, все существо человека сливается воедино в общем устремлении к Богу. «Все, что было в нем беспорядком, – говорит св. Дионисий Ареопагит, – упорядочивается, что было бесформенным – оформляется, и жизнь его просвещается полным светом»<sup>49</sup>. Сообразно с этим состоянием святого вся фигура его, изображенная на иконе, его лик и другие детали – все теряет свой чувственный вид тленной плоти, одухотворяется. Переданное в иконе, это измененное состояние человеческого тела является видимым выражением догмата преображения и имеет величайшее воспитательное значение<sup>50</sup>. Слишком тонкий нос, маленький рот, большие глаза – все это условная передача состояния святого, чувства которого «утончены», как говорили в старину. Органы чувств, так же как и остальные детали: морщины, волосы и т. д., – все подчинено общей гармонии образа и, так же как и все тело святого, объединено в одном общем устремлении к Богу. Все приведено к высшему порядку: в Царстве Духа Святого нет беспорядка, «ибо Бог есть Бог порядка и мира»<sup>51</sup>. Беспорядок же есть атрибут человека падшего, следствие его падения. Конечно, это не значит, что тело перестает быть тем, что оно есть, оно не только остается телом, но, как мы говорили выше, сохраняет все физические особенности данного лица. Но переданы они в иконе так, что она показывает не житейское лицо человека, как это делает его портрет, а его прославленный вечный лик<sup>52</sup>. Если этот язык

<sup>47</sup> Игнатий (Брянчанинов), еп. Аскетические опыты // Сочинения. Т. 1. СПб., 1886. С. 270.

<sup>48</sup> Там же. С. 271.

<sup>49</sup> Дионисий Ареопагит, св. О церковной иерархии, II, 3, 8 // PG 3, col. 437a (ср.: Сочинения / подг. Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 603–604. – Ред.).

<sup>50</sup> См., например, лик св. апостола Павла (с. 173), св. великомученика Георгия (с. 192) и др.

<sup>51</sup> Симеон Новый Богослов, прп. Слово 15-е, 2 // Слова. Вып. 1. М., 1892. С. 143.

<sup>52</sup> Как пример преложения земного облика святого в икону приведем следующий случай. При открытии мощей, оказавшихся нетленными, свт. Никиты, архиепископа

иконы стал для нас непривычным и кажется «наивным» и «примитивным», то это не вследствие того, что икона «отжила» или утратила свою жизненную силу и значение, а в силу того, что «даже знание о существовании способности тела человеческого к ощущению духовному утрачено человеками»<sup>53</sup>.

Отмеченный выше прием не только символически передает в образе преображенное состояние святого, но имеет определенное созидательное и воспитательное значение. Он обращен к нам и является назиданием и указанием, как мы должны держать себя в нашей молитве, нашем общении с Богом, указанием на то, что наши чувства не должны рассеиваться и отвлекаться от молитвы проявлениями внешнего мира. Прекрасную словесную иллюстрацию этого приема в иконе мы находим в Добротолюбии, в творениях прп. Антония Великого. «Дух сей, – говорит он, – сочетавшись с умом <...> научает его держать в порядке тело – все, с головы до ног: глаза, чтоб смотрели с чистотою; уши, чтоб слушали в мире <...> и не услаждались наговорами, пересудами и поношениями; язык, чтоб говорил только благое <...> руки, чтоб были приводимы прежде в движение только на воздеяние в молитвах и на дела милосердия <...> чрево, чтоб держалось в должных пределах в употреблении пищи и пития <...> ноги, чтоб ступали право и ходили по воле Божией <...>. Таким образом тело все навыкает всякому добру и изменяется, подчиняясь власти Св. Духа, так что наконец становится в некоторой мере причастным тех свойств духовного тела, какие имеет оно получить в воскресение праведных»<sup>54</sup>.

Итак, икона не отрывается от мира, не замыкается в себе. Ее обращенность к миру подчеркивается еще и тем, что святые обычно изображаются лицом к молящемуся или вполоборота. В профиль они почти не изображаются, даже в сложных композициях, где общее их движение обращено к композиционному и смысловому центру. Профиль в некотором смысле уже прерывает общение, он как бы начало отсутствия. Поэтому он допускается главным образом в изображении лиц, не достигших святости (см., например, пастухов или волхвов в иконе Рождества Христова).

Икона ни в коем случае не стремится расчувствовать верующего. Ее задача состоит не в том, чтобы вызвать в нем то или иное естественное человеческое переживание, а в том, чтобы направить на путь преображения вся-

---

Новгородского, в 1558 г. с его лика был сделан посмертный портрет и послан церковной власти с письмом следующего содержания: «И мы, Господине, милости ради святого послали тебе на бумаге образ святого Никиты епископа <...>. А с того, Господине, с образаца вели написать иконе образ святого» (цит. по: Кондаков Н. П. Русская икона. Т. 3: Текст. Ч. 1. Прага, 1931. С. 19).

<sup>53</sup> Игнатий (Брянчанинов), еп. Указ. соч. С. 346.

<sup>54</sup> Добротолюбие. Т. 1. М., 1895. С. 26–27.

кое чувство, так же как и разум, и все другие свойства человеческой природы. Как мы говорили выше, благодатное освящение ничего не упраздняет из свойств этой природы, так же как огонь не упраздняет свойств железа. В соответствии с этим и икона, передавая тело человека со всеми его особенностями, не упраздняет ничего человеческого: она не исключает ни элемента психологического, ни элемента мирского. Икона передает и чувства человека (смущение Божией Матери в Благовещении, ужас апостолов в Преображении и т. д.), и знания, и художественное творчество (см., например, разбор иконы Рождества Христова), и ту земную деятельность – церковную (святителя, монаха) или светскую (князя, воина, врача), – которую святой обратил в духовный подвиг. Но, так же как и в Священном Писании, весь груз человеческих мыслей, чувств и знаний изображается на иконе в своем соприкосновении с миром божественной благодати, и от этого соприкосновения, как в огне, сгорает все, что не очищается. Всякое проявление человеческой природы осмысливается, просвещается, находит свое подлинное значение и место. Таким образом, именно в иконе все человеческие чувства, мысли и дела, как и само тело, переданы во всей своей полноценности.

Икона, таким образом, – и путь, и средство; она сама молитва. Отсюда иератичность иконы, ее величественная простота, спокойствие движения; отсюда ритм ее линий, ритм и радость ее красок, вытекающие из совершенной внутренней гармонии<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Несмотря на то что икона есть прежде всего язык красок, которые так же символич-



*Дева Мария.  
Деталь иконы Благовещение.  
Конец XIV в. ГТГ*



*Св. апостол Иаков.  
Деталь иконы Преображение Господне.  
Мастер круга Феофана Грека.  
Начало XV в. ГТГ*



Свв. Иаков, брат Божий, Косма и Дамиан.  
Первая половина XVI в. ЦМиАР

Преображение человека сообщается всему его окружению, ибо свойство святости – освящение всего окружающего, соприкасающегося со святым миром. Она имеет значение не только личное, но и общечеловеческое, и космическое. Поэтому весь видимый мир, изображаемый на иконе, меняется, становится образом грядущего единства всей твари, Царства Духа Святого. В соответствии с этим все, что изображается на иконе, отражает не беспорядок нашего греховного мира, а божественный порядок, покой, где царствует не земная логика, не человеческая мораль, а божественная благодать. Это новый порядок в новой твари. Поэтому то, что мы видим на иконе, не похоже на то, что мы видим в обыденной жизни. Божественный свет проникает всё, и поэтому нет никакого источника света, освещающего изображенное на иконе с той или другой стороны:

---

ны в ней, как линия и форма, мы не касаемся здесь их символики и почти не касаемся ее в разборе отдельных икон, потому что, за исключением нескольких основных цветов, смысл ее за последние столетия почти целиком утерян, а потому есть опасность индивидуальных, произвольных толкований. Здесь открывается область предположений, иногда весьма заманчивых, но лишенных достоверности, а потому не всегда, а вернее, никогда не убедительных, хотя Евгению Трубецкому и удалось наметить некоторые общие принципы (см.: *Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916; Он же. Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916*). Исходя из общего принципа православной символики, нужно сказать, что не следует придавать символического значения каждому оттенку, так же как в иконографии – каждой детали и каждой линии рисунка. Как там, так и тут символика заключается лишь в основном: в главных цветах и общих линиях.

предметы не отбрасывают теней, ибо их нет в Царствии Божиим. Все залито светом; на техническом языке иконописцев «светом» называется самый фон иконы. Люди не жестикулируют; их движения не беспорядочны, не случайны; они священнодействуют, и каждое их движение носит характер сакраментальный, литургический. Начиная с одежды святого все теряет свой обычный беспорядочный вид: люди, пейзаж, архитектура, животные. Вместе с фигурой самого святого все подчинено одному ритмическому закону, все сконцентрировано на духовном содержании и действует как полное единство: земля, растительный и животный мир изображаются не для того, чтобы приблизить зрителя к тому, что мы видим в окружающей нас действительности, а для того, чтобы саму природу сделать участницей преобразования человека и, следовательно, приобщить ее вневременному бытию. Как по вине человека тварь пала, так его святостью она освящается. Поэтому отдельной иконы твари, вне человека, не может быть.

Особняком стоит и играет совершенно особую роль в иконе архитектура. Указывая, так же как и пейзаж, на то, что происходящее в иконе действие исторически связано с определенным местом, она, тем не менее, это действие никогда в себе не вмещает, а лишь служит для него фоном, ибо по самому смыслу иконы действие не замыкается, не ограничивается местом, так же как, явленное во времени, оно не ограничивается временем. Поэтому сцена, происходящая внутри здания, всегда разворачивается перед зданием. Только с XVII в. иконописцы, подпавшие под западное влияние, начали изображать действие происходящим внутри здания. С человеческой фигурой архитектура связана общим смыслом и композицией, но очень часто логической связи с ней не имеет (см., например, ил. на с. 200: св. Макарий Унженский, а также на с. 178: св. евангелист Лука). Если мы сравним то, как передается в иконе человеческая фигура и как передается здание, то увидим между ними большую разницу: человеческая фигура, за редкими исключениями, всегда правильно построена, в ней все на своем месте; то же и в одежде. Ее разделка, построение складок и т. д. не выходит из рамок логики. Архитектура же как по своим формам, так и по их распределению часто идет вразрез с человеческой логикой и в отдельных деталях подчеркнуто алогична. Двери и окна часто пробиты не на месте, размер их не соответствует назначению и т. д. (см. характерный пример в иконе Благовещения, ил. на с. 256, где ножка непонятной надстройки висит над столь же непонятным отверстием в потолке). Смысл этого явления в том, что архитектура – единственный элемент в иконе, при помощи которого можно ясно показать, что происходящее перед нашими глазами действие – вне законов человеческой логики, вне законов земного бытия. Характерно, что эта алогичность архитектуры существовала в русской иконе вплоть



до начала упадка, т. е. до того момента, когда в конце XVI – начале XVII в. начало теряться понимание иконописного языка. С этого времени архитектура становится логичной и происходит фантастическое, сказочное нагромождение уже совершенно рациональных архитектурных форм.

Из вышесказанного явствует, что в задачу иконы ни в коем случае не входит создание иллюзии самого изображенного на ней предмета или события, ибо по самому своему определению икона (т. е. образ) противоположна иллюзии. Глядя на нее, мы не только знаем, но и видим, что стоим не перед самим лицом или событием, а перед его образом, т. е. предметом, который своей природой коренным образом отличается от своего первообраза. Этим исключается всякая попытка создать иллюзию реального пространства или объема. Пространство и объем в иконе ограничиваются плоскостью доски и не должны создавать искусственного впечатления выхода за нее. Однако это искусство не плоскостное в том смысле, как искусства Востока: живописная идея объема всегда существует в иконе, в трактовке самих фигур, ликов, одежд, зданий и т. д.; композиция в иконе всегда пространственна, и в ней есть определенная глубина. Она передает три измерения, но эти три измерения никогда не нарушают плоскости доски. Всякое нарушение этой плоскости, хотя бы частичное, ущемляет смысл иконы. Сохранению реальной плоскости в сильной степени способствует так называемая обратная перспектива, точка исхода которой находится не в глубине изображения, а перед изображением, как бы в самом зрителе<sup>56</sup>. Человек как бы стоит у начала пути, который не сосредоточивается где-то в глубине, а открывается перед ним во всей своей необъятности. Обратная перспектива не втягивает взгляд зрителя, а, наоборот, задерживает, препятствуя возможности проникнуть и войти в изображение, в его глубину, концентрируя все внимание зрителя на самом изображении.

Описанная символика иконы, естественно, порождает вопрос: на чем мы основываемся, утверждая, что символы, которыми мы пользуемся для передачи, вернее, для указания на преображенное состояние человека, действительно соответствуют этому состоянию, а не уводят нас в мир воображаемый, фантастический? Ответить на этот вопрос мы можем словами апостола Павла: мы имеем *одежащая нас облак свидетелей* (Евр. 12:1). Действительно, если в ико-

<sup>56</sup> Мнение, что древние иконописцы не знали прямой перспективы и потому пользовались обратной, ни на чем не основано и опровергается самой же иконой. Если мы внимательно посмотрим, например, на икону Троицы Рублева (ил. на с. 299), то увидим, что в ней применены обе перспективы: прямая и обратная. Так, отверстие для ящичка в столе и здание представлены в прямой перспективе, подножия Ангелов, сам стол и головы Ангелов – в обратной. Этот прием сочетания двух перспектив не редкость в древних иконах; однако предпочтение всегда отдается обратной перспективе.

нографии святых и событий Священной истории Церковь приняла те переводы, которые наиболее полно и точно выражают историческую реальность, то реальность Царства Духа Святого сообщается людьми, стяжавшими уже здесь, в наших земных условиях, начатки этого Царствия. Подобно тому как великие подвижники оставили нам в словесных образах описания Царствия Божия, которое было внутри их (см.: Лк. 17:21), другие подвижники оставили те же описания его в образах видимых, на языке художественных символов, и свидетельство их столь же подлинно. Оно – то же откровенное богословие, только в образах. Это своего рода писание с натуры при помощи символов, так же как и словесные описания святых отцов, «ибо мы говорим о том по созерцанию, – свидетельствует прп. Симеон Новый Богослов. – Почему и сказываемое должно быть именуемо паче повествованием о созерцаемом, а не помышлением (νόημα)»<sup>57</sup>. Как Священное Писание, так и священный образ передает не человеческие идеи и представления об истине, а саму истину – Божественное откровение. Ни реальность историческая, ни реальность духовная не допускают никакого вымысла. Поэтому церковное искусство, как мы сказали, реалистично в самом строгом смысле этого слова как в своей иконографии, так и в своей символической. Идеализации в подлинном церковном искусстве нет, так же как нет ее и в Священном Писании, и в литургии, и быть не может, ибо идеализация, как привнесение субъективного, ограниченного элемента, неизбежно в той или иной мере ущемляет или искажает истину. Распространенное мнение, что церковное искусство, и в частности икона, идеалистичны, что икона передает некую высшую идею, мнение, основанное на том, что реализм этого искусства не похож на то, что обычно понимается под этим словом, есть чистое недоразумение. Как раз наоборот: как только в образе появляется идеализация, так он перестает быть иконой. Это понятно, ибо от себя человек может возвещать только о самом себе. Никто не может возвещать о божественной жизни сам от себя. «Кто может сказать что сам от себя о каком-либо предмете, которого прежде не видал? <...> как можно сказывать и извещать что-либо о Боге, о божественных вещах и о святых Божиих, т. е. какого общения с Богом сподобляются святые и что это за ведение Бога, которое бывает внутри их и которое производит в сердцах их неизъяснимые воздействия, – как можно сказать о сем что-либо тому, кто не просвещен наперед светом ведения?»<sup>58</sup> Поэтому икону выдумать нельзя. Только люди, знающие по собственному опыту то состояние, которое в ней передается, могут создавать соответствующие ему об-

<sup>57</sup> Симеон Новый Богослов, прп. Слово 63-е, 3 // Слова. Вып. 2. М., 1890. С. 115.

<sup>58</sup> Там же. С. 115–116.



разы, являющиеся действительно «объяснением и обнаружением скрытого»<sup>59</sup>, т. е. участия человека в жизни созерцаемого им преображенного мира, подобно тому как Моисей сотворил такие образы, какие видел, и сделал херувимов, какими видел их<sup>60</sup>, т. е. по «образу, показанному на горе» (ср.: Исх. 25:40). Только такой образ может в своей подлинности и убедительности указать нам путь и увлечь нас к Богу. Никакое артистическое воображение, никакое совершенство техники, никакой художественный дар не может заменить положительного знания «от видения и созерцания»<sup>61</sup>.

Из этого, конечно, не следует выводить заключение, что одни только святые могут писать иконы. Церковь состоит не только из святых. Все члены ее, живущие сакраментальной жизнью, имеют право и обязаны следовать их пути. Поэтому всякий православный иконописец, живущий в Предании, может создавать подлинные иконы. Однако неистощимым источником, питающим церковное искусство, является Сам Дух Святой через Церковь, посредством людей, просвещенных божественной благодатью и достигших непосредственного ведения Бога и общения с Ним и потому прославленных Церковью как святые иконописцы. Таким образом, роль Предания не ограничивается передачей самого факта существования иконы. С одной стороны, оно передает образ события Священной истории, прославленного Церковью святого как память об этом событии или лице, с другой стороны, оно есть постоянный, неиссякаемый ток ведения, сообщаемый Духом Святым Церкви. Поэтому Церковь неоднократно, как соборными постановлениями, так и голосом своих иерархов указывала на необходимость следовать Преданию и писать «так, как писали древние святые иконописцы». «Изображай красками согласно Преданию, – говорит св. Симеон Солунский, – это есть живопись истинная, как писание в книгах, и благодать Божия покоится на ней потому, что изображаемое свято»<sup>62</sup>.

В силу этого и само творчество иконы принадлежит к категории, в корне отличной от того, что обычно понимается под этим словом. Оно носит характер творчества соборного, а не личного. Иконописец передает не свое «мышление», а «повествование о созерцаемом», т. е. фактическое знание, то, что видел хотя и не он сам, но верный свидетель. Опыт этого свидетеля, получившего и передавшего откровение, обрastaет опытом всех, кто принял его после него. Таким образом, единство откровенной истины сочетается с много-

<sup>59</sup> Иоанн Дамаскин, *прп.* Слово 3-е против порицающих святые иконы, I, 17 // Указ. изд. С. 100.

<sup>60</sup> См.: Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 231–232.

<sup>61</sup> Симеон Новый Богослов, *прп.* Слово 63-е, 3. – С. 115.

<sup>62</sup> Симеон Фессалоникийский, *свт.* Диалог против ересей, XXIII // PG 155, col. 113d.

образным личным опытом ее восприятия. Для того чтобы принять и передать полученное свидетельство, иконописец должен не только верить в его подлинность, но и быть участником той жизни, которой жил свидетель откровения, идти с ним одним путем, т. е. быть членом тела Церкви. Только тогда он может сознательно и верно передавать полученное свидетельство. Отсюда необходимость постоянного участия в sacramентальной жизни Церкви; отсюда же и моральные требования, предъявляемые Церковью иконописцам. Для подлинного иконописца творчество – путь аскезы и молитвы, т. е., по существу, путь монашеский. Красота иконы и ее содержание хотя и воспринимаются каждым зрителем субъективно, в меру его возможностей, выражаются иконописцем объективно, через сознательное преодоление своего «Я», подчинение его откровенной истине, авторитету Предания. Пресловутое «я так вижу» или «я так понимаю» в данном случае совершенно исключается; иконописец работает не для себя и не для своей славы, а во славу Божию. Поэтому икона никогда не подписывается. Свобода иконописца состоит не в беспрепятственном выражении его личности, его «Я»<sup>63</sup>, а в «освобождении от всех страстей и от похотей мирских и плотских»<sup>64</sup>. Это та духовная свобода, о которой говорит апостол Павел: *...идеже Дух Господень, ту свобода* (2 Кор. 3:17). На этом пути руководящим началом является вышеупомянутый иконописный канон. Он представляет

<sup>63</sup> В этом плане творчество иконописца представляет полную противоположность творчеству западного, или западнического, религиозного искусства, где свобода понимается как ничем не стесняемое выражение личности художника, его «Я», и где индивидуальные чувствования, вера, понимание и опыт той или иной человеческой личности ставится выше исповедания объективной истины Божественного откровения. Все творчество художника без таинства исповеди, очищающего его в покаянии, становится как бы публичной исповедью. Эта публичная исповедь без покаяния не очищает и не освобождает художника, но заражает зрителя всем тем, что он в себе несет. «Свобода» художника проявляется здесь за счет свободы зрителей, которым навязывается личное восприятие художника, заслоняющее от них реальность Церкви. Художник, сознательно или бессознательно стоящий на этом пути, подчинен своей чувственности и эмоциональности; создаваемый им образ неизбежно теряет свое литургическое содержание и значение. Кроме того, индивидуальный подход к искусству в Церкви разрушает его единство, раздробляет его, лишая отдельных художников связи между собой и с Церковью. Другими словами, принцип соборности уступает культу личности, обособленности, оригинальности, крайним проявлением которых является, например, недавно распisanная римо-католическая церковь в Асси (Франция). Пример Бернадетты Лурдской в этом смысле является весьма показательным: «Когда ей показали альбом изображений Божией Матери, она с отвращением отбросила изображения эпохи Ренессанса, отнеслась терпимо к изображениям Фра Анжелико, но остановилась с некоторым удовлетворением на фресках и мозаиках совершенно примитивных, неподвижных и обезличенных». – Martindale C. C. What the saints looked like. L., 1947 (Catholic Truth Society, B397); цитировано в статье: Devaux Eloi, dom. L'agonie de l'art sacré // Zodiaque: Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry. № 2. 1951. P. 24).

<sup>64</sup> Симеон Новый Богослов, прп. Слово 87-е // Слова. Вып. 2. С. 456.

собой не сумму внешних правил, ограничивающих творчество художника, а внутреннюю необходимость, сознательно принятую как созидательное правило, как один из видов церковного Предания наравне с преданием литургическим, аскетическим и другими. Иными словами, канон есть та форма, в которую Церковь облакает подчинение воли человеческой воле Божией, их сочетание, и эта форма дает личности фактическую возможность не быть в подчинении у своей греховной природы, а овладеть ею, подчинить ее себе, быть «господином своих действий и независимым»<sup>65</sup>, или, как говорит св. апостол Павел: *Вся ми леть суть... но не аз обладаю буду от чего* (1 Кор. 6:12). Этим путем максимально осуществляется свободное творчество человека, источником питания которого становится благодать Духа Святого. Поэтому только церковное творчество есть прямое участие в божественном акте, действие в полной мере литургическое, а потому наиболее свободное.

Степень литургического качества искусства пропорциональна степени духовной свободы художника. Икона может быть технически совершенна, но духовно стоять на низком уровне; и наоборот, есть иконы, написанные грубо и примитивно, но очень высокого духовного уровня.

Задача иконописца имеет много общего с задачей священнослужителя. Так, например, Феодосий Пустынный проводит между ними определенную параллель. Он говорит: «Божественная служба иконное изображение от святых апостол начало приять, подобает священнику и иконописцу чистым быти или женитися и по закону жити, понеже священник служа божественными словесы составляет Плоть, ейже мы причащаемся во оставление грехов. И иконописец же вместо словес начертает и воображает плоть и оживляет, имже мы покланяемся первообразных ради любви державне, а не служебне...»<sup>66</sup> Как священнослужитель не может ни изменять литургических текстов по своему усмотрению, ни вносить в их чтение никаких эмоций, могущих навязать верующим его личное состояние или восприятие, так и иконописец обязан придерживаться освященного Церковью образа, не внося в него никакого личного, эмоционального содержания, ставя всех молящихся перед одной и той же реальностью и оставляя каждому свободу реагировать в меру своих возможностей и в соответствии со своим характером, потребностями, обстоятельствами и т. д. При этом как священнослужитель совершает службу в соответствии со своими природными дарованиями и особенностями, так и иконописец передает образ соответственно своему характеру, дарованиям и техническому опыту.

<sup>65</sup> Иоанн Дамаскин, *прп.* Точное изложение православной веры, II, 27. – С. 109.

<sup>66</sup> Подлинник иконописный / изд. С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского. М., 1903. С. 3.

Иконописание посему не есть копирование. Оно далеко не безлично, потому что следование традиции никогда не связывает творческих сил иконописца, индивидуальность которого проявляется как в композиции, так и в цвете и в линии; но личное здесь проводится гораздо тоньше, чем в других искусствах, и потому часто ускользает от поверхностного взгляда. Уже давно отмечался факт отсутствия одинаковых икон. Действительно, среди икон на одну и ту же тему, несмотря порой на их исключительную близость, мы никогда не встречаем двух икон, которые были бы абсолютно тождественны (за исключением случаев нарочитого копирования в позднейшее время). Делаются не копии икон, а списки с них, т. е. свободное, творческое их переложение.

\* \* \*

Исходя из смысла и содержания иконы, отцы VII Вселенского Собора, утвердив возможность передавать через освященную Боговоплощением материю благодатное состояние человека, определили поставлять иконы для почитания повсеместно, подобно изображению Честного и Животворящего Креста: «...во святых церквях Божиих на священных сосудах и одеждах, на стенах и на дощечках или в домах и при дорогах...»<sup>67</sup> Это постановление Священного Собора свидетельствует о том, что в сознании Церкви роль иконы, передаваемая Преданием, не ограничивается хранением памяти о священном прошлом. Роль ее как в Церкви, так и в мире отнюдь не консервативная, а динамически строительная. Икона рассматривается как один из путей, при помощи которых можно и должно стремиться к достижению поставленной перед человечеством задачи уподобления Первообразу, к воплощению в жизни того, что явлено и передано Богочеловеком. В этом смысле иконы поставляются повсеместно как откровение будущей святости мира, его грядущего преображения, проект его реализации и, наконец, как проповедь благодати и присутствие в мире освящающей его святости. «Ибо святые и при жизни были исполнены Святого Духа, также и по смерти их благодать Святого Духа неистощимо пребывает и в душах, и в телах, лежащих во гробах, и в их чертах, и в святых их изображениях...»<sup>68</sup>

Таким образом, когда в XIV столетии в ответ на схоластическое учение, выявившееся в споре о Фаворском свете, Церкви пришлось явить в форме догматического определения свое учение об обожении человека, то она уже не

<sup>67</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 593.

<sup>68</sup> Иоанн Дамаскин, *прп.* Слово 1-е против порицающих святые иконы, I, 19 // Указ. изд. С. 16.

только фактически, духовным опытом своих подвижников, но и образно, на языке искусства, учила о действии в человеке Божественной энергии, о благодатном его озарении, преображении. Этот наметившийся в первохристианскую эпоху вдвойне реалистический язык церковного искусства получает свое догматическое обоснование в связи с утверждением догмата о вочеловечении Второго Лица Святой Троицы («Бог стал Человеком») в первый период истории Церкви, завершившийся торжеством Православия. Во второй период, в течение шести веков после иконоборчества, когда центральным вопросом является вопрос о Святом Духе в связи с защитой другого аспекта того же догмата («чтобы человек стал богом»), образный язык Церкви совершенствуется и уточняется. В этот период окончательно складывается тот ставший классическим язык иконы, который вполне соответствует ее содержанию. С этим периодом связан и расцвет церковного искусства в разных православных странах: в Греции, на Балканах, в России, Грузии и др.

Однако как сама святость, отражением которой является икона, проявляется по-разному в разных народах и эпохах в соответствии с их особенностями, так и каждый народ и каждая эпоха, передавая в образах одну и ту же истину, создают иконы различных типов, порой очень близких, порой сильно отличающихся друг от друга. В этом нет противоречия, ибо единое Откровение выражается в различных своих аспектах в зависимости от потребностей той или иной эпохи, того или иного народа. Так, суровая иератичность икон византийских не противоречит мягкости и умиленности икон русских, ибо Бог не только Вседержитель и грозный Судия, но и Спаситель мира, принеший Себя в жертву за грехи людей. Как уже в первохристианскую эпоху, так и впоследствии икона не ограничивается выражением одной догматической, духовной, т. е. внутренней, жизни Церкви. Через людей, которые ее творят, она находится в живой связи с внешним миром, являя духовный облик каждого народа, его характер, его историю средствами и способами, свойственными каждой эпохе и каждому народу, отвечая на всю сложную проблематику момента и места. Но как бы сильно ни проявлялись в иконе черты, связывающие ее с внешним миром, все же они являются только внешними признаками, а не сущностью иконы, которая заключается прежде всего в выражении церковного учения.

В связи с даром выражения, свойственным как отдельному человеку, так и целому народу, а также в связи с тем, в какой мере Откровение опытно переживается, оно и передается в образе более или менее совершенно. Эти два положения лежат в основе как общности, так и различия, которые существуют между иконами различных народов и эпох. Степень подчинения дара выражения Откровению, которое он должен выразить, обуславливает духовную высоту и чистоту образа. В этом смысле наиболее характерен пример Визан-

тии и России, двух стран, в которых церковное искусство достигло наибольшей высоты своего выражения. Искусство Византии, аскетическое и суровое, торжественное и изысканное, не всегда достигает той духовной высоты и чистоты, которые свойственны общему уровню русской живописи. Оно выросло и сформировалось в борьбе, и эта борьба наложила на него свой отпечаток. Византия (хотя ею были восприняты и достижения римской культуры) – главным образом плод античной (греческой. – *Ред.*) культуры, богатое и разнообразное наследие которой она была призвана воцерковить. На этом пути в связи с присущим ей даром глубокой, изощренной мысли и слова она воцерковила все, что касалось словесного языка Церкви. Она дала великих богословов; она сыграла большую роль в догматической борьбе Церкви, в том числе решающую – в борьбе за икону. Однако в самом образе, несмотря на высоту художественного выражения, часто остается некоторый налет не до конца изжитого античного наследия, которое дает себя чувствовать в большей или меньшей степени в разных преломлениях, отражаясь на духовной чистоте образа<sup>69</sup>. Даже памятники классической эпохи этого искусства, как, например, мозаики XII в. Святой Софии в Константинополе, не лишены определенно выраженной плотской тяжести; в них ощущается не до конца обретенный душевный и телесный покой<sup>70</sup>. Мозаики IX в. той же Константинопольской Софии дышат определенной античной чувственностью<sup>71</sup>. С этой неизжитостью и зависимостью от материи мы часто встречаемся и в византийских, и, позже, в греческих иконах.

Наоборот, Россия, которая не была связана всем комплексом античного наследия и культура которой не имела столь глубоких корней, достигла совершенно исключительной высоты и чистоты образа, которыми русская

<sup>69</sup> Развитие церковного искусства на византийской почве вообще «было сопряжено с целым рядом затяжных кризисов и «ренессансов» античной классики <...>. Такой рецидив античности был особенно силен в IV в., когда торжествующее христианство почти целиком переняло изобразительный аппарат античности. Аналогичные возвраты к классике были спорадическим явлением на византийской почве» (*Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 39*). По существу, эти «ренессансы античной классики» были не чем иным, как отзвуками в области церковного искусства того общего процесса воцерковления, которому подвергались все стороны античного мировоззрения. В этом процессе вливания в христианство в Церковь шло много такого, что воцерковлению не подлежало и потому воцерковиться не могло, но налагало на церковное искусство свой отпечаток. Это и делали такие «ренессансы», вводя в это искусство иллюзорность и чувственность искусства античного, совершенно чуждые Православию. Много позже те же самые элементы, искусственно возрожденные в итальянском Ренессансе, вторгаются в церковное искусство под видом натурализма, идеализма и пр.

<sup>70</sup> Например, Деисус – мозаика южной галереи.

<sup>71</sup> Например, мозаики апсиды: Богоматерь с Богомладенцем на троне и Архангел Гавриил на своде вимы.



*Богоматерь на престоле. Мозаика в апсиде церкви Св. Софии. 867 г. Константинополь*

иконопись выделяется из всех разветвлений православной иконописи. Именно России дано было явить то совершенство художественного языка иконы, которое с наибольшей силой открыло глубину содержания литургического образа, его духоносность. Можно сказать, что если Византия дала миру по преимуществу богословие в слове, то богословие в образе дано было Россией. В этом смысле характерно, что вплоть до петровского времени среди русских святых мало духовных писателей; зато многие святые были иконописцами, начиная с простых монахов и кончая митрополитами. Русская икона не менее аскетична, чем икона византийская. Однако аскетичность ее совершенно другого порядка. Акцент здесь ставится не на тяжести подвига, а на радости его плода, на благодать и легкость бремени Господня, о которых Он Сам говорит в Евангелии, читаемом в дни святых аскетов-преподобных: *Возмите иго Мое на себе и научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем: и обрящете покой душам вашим. Иго бо Мое благо, и бремя Мое легко есть* (Мф. 11:29–30). Русская икона – высшее выражение в искусстве богоподобного смирения. Потому при необычайной глубине ее содержания она по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. Соприкоснувшись через Византию с античными традициями, главным образом в их эллинской основе (а не в римской их переработке), русская иконопись не поддавалась обаянию

этого античного наследия. Она пользуется им лишь как средством, до конца воцерковляет, преображает его, и красота античного искусства обретает свой подлинный смысл в преображенном лице русской иконы<sup>72</sup>.

Вместе с христианством Россия получила от Византии в конце X в. уже установившийся церковный образ, формулированное о нем учение и зрелую, веками выработанную технику. Ее первыми учителями были приезжие греки, мастера классической эпохи византийского искусства, которые уже с самого начала в росписях первых храмов, как, например, Киевской Софии (1037–1161/67), пользовались помощью русских художников<sup>73</sup>. К XI в. относится и деятельность учеников греков, первых известных русских святых иконописцев, монахов Киево-Печерского монастыря прп. Алипия (Алимпия), умершего ок. 1114 г., и его сотрудника прп. Григория. Святой Алипий считается родоначальником русской иконописи. С детства начавший заниматься иконописью с приезжими греческими мастерами, затем постригшийся в монахи и став-

<sup>72</sup> Русская иконопись представляет собой самую крупную и пока наиболее исследованную ветвь православного церковного искусства. Поэтому в дальнейшем мы останавливаемся лишь на ее характеристике, хотя и кратко, не касаясь искусства других православных стран.

<sup>73</sup> См.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 94. Ввиду того что христианство распространялось в России уже до X в., нам кажется, можно не сомневаться в наличии местных русских иконописцев и в эпохи, предшествовавшие официально его принятию, хотя положительных данных по этому вопросу мы пока не имеем.

<sup>74</sup> В настоящее время принята датировка мозаики концом XIII в. – Ред.

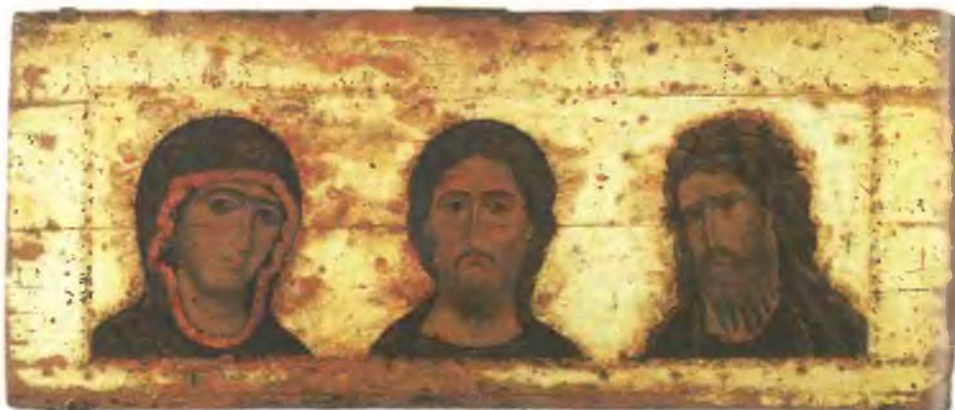


*Христос Пантократор. Мозаика. Деталь композиции Деисус на южной галерее церкви Св. Софии. Константинополь<sup>74</sup>*



*Богоматерь Нерушимая Стена. Мозаика в апсиде церкви Св. Софии. XI в. Киев*





*Деисус. Владимиро-Суздальская Русь. Первая треть XIII в. ГТГ*

ший священником, он отличался неустанным трудолюбием, смирением, чистой, терпением, постом и любовью к богомыслию. «Никогда же бо огорчился еси на оскорбляющих тя, ниже воздал еси зло за зло», – поется ему в церковном песнопении<sup>75</sup>. Это был один из подвижников-аскетов, прославивших Киево-Печерскую Лавру<sup>76</sup>. В лице свв. Алипия и Григория русское церковное искусство с самого начала своего существования направляется людьми, просвещенными непосредственным ведением Откровения, которых впоследствии так много имела русская иконопись. К сожалению, несмотря на свидетельства о многочисленных написанных этими первыми иконописцами иконах, о них до сих пор существуют лишь предположения и догадки, но с достоверностью мы ничего не знаем. Вообще, о киевском периоде русского церковного искусства пока можно судить главным образом по фрескам и мозаикам. Монгольское нашествие, около середины XIII в. захлестнувшее большую часть России, не только уничтожило очень многое, но и в значительной мере подорвало производство новых икон. Сохранившиеся же и до сих пор открытые иконы этого периода, которых очень мало, относятся к концу XI, XII и XIII вв., причем почти все они с большей или меньшей достоверностью приписываются Новгороду, истоки искусства которого также восходят к XI в.

Иконам домонгольского периода присуща исключительная монументальность, свойственная стенной живописи, под воздействием которой русская ико-

<sup>75</sup> Минея, 17 августа. Утренья. Канон святому, глас 8-й. Песнь 8-я.

<sup>76</sup> См.: Успенский М. И., Успенский В. И. Заметки о древнерусском иконописании: Известные иконописцы и их произведения: I. Св. Алимпий и II. Андрей Рублев. СПб., 1901. С. 6–7.

нопись находится еще в XIV в., и лаконизм художественного выражения как в композиции, так и в фигурах, жестах, складках одежд и т. д. Их колорит, в котором преобладают темные тона, сдержан и сумрачен. Однако уже в XIII в. этот сумрачный колорит начинает сменяться характерно русскими цветистыми и яркими красками. Появляется больше внутренней и внешней динамики, склонность к большей плоскостности. Ранние иконы при наличии в них русских черт, еще находятся в большей или меньшей зависимости от греческих образцов. Можно полагать, что XII в. проходит под знаком ассимиляции воспринятых от Византии принципов и форм церковного искусства, которые в XIII в. уже выступают в национальном русском преломлении, нашедшем окончательное свое выражение в XIV в.<sup>77</sup> Иконы этого времени отличаются свежестью и непосредственностью

77 В связи с местными особенностями определяется и особый характер творчества. Так, например, вкус новгородцев к простому, сильному и выразительному проявился и в новгородском церковном искусстве, прекрасную характеристику которого дает И. Грабарь: «Идеал новгородца – сила, и красота его – красота силы. Не всегда складно, но всегда великолепно, ибо сильно, величественно, покоряюще. Такова же и новгородская живопись, – яркая по краскам, сильная, смелая, с мазками, положенными уверенной рукой, с графьями, прочерченными без колебаний, решительно и властно» (Грабарь И. [Э.] Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. [Вып.] 1. М., 1926. С. 57). Новгородские художники пользуются чистыми, несмешанными красками, в которых главную роль играют красный, зеленый и желтый цвета. Яркая красочность новгородских икон построена на контрастных сопоставлениях цвета. Они динамичны по композиции и рисунку.

Иконы Суздальской земли отличаются аристократизмом, изысканностью и изяществом пропорций и линий. Они «имеют <...> особенность, резко отличающую их от новгородских. Их общий тон всегда холодноватый, голубоватый, серебристый, в противоположность новгородской живописи, которая неизменно тяготеет к теплему, желтоватому, золотистому. В Новгороде доминируют охра и киноварь; в суздальской иконе охра никогда не доминирует, а если и встречается, то как-то подчинена другим цветам, дающим впечатление голубовато-серебристой гаммы» (Там же. С. 61).

Колорит псковских икон обычно темен и ограничен, если не считать фона, тремя цветами: красным, коричневым и темно-зеленым, а иногда и двумя: красным и зеленым. Для псковского мастера типичен прием изображения бликов света золотом в виде параллельной или расходящейся штриховки (см.: Дмитриев Ю. Н. Государственный Русский музей: Древнерусское искусство: путеводитель. М.; Л., 1940).

Иконы Владимира, а за ним и Москвы, возвысившейся после него в XIV в., отличаются от других икон тем, что они основаны на точном равновесии различных тонов с целью создать гармоническое целое. Вследствие этого палитра владимирской, а затем и московской школ, несмотря на наличие отдельных ярких тонов, характеризуется не столько интенсивностью, сколько гармонией своих красок (см.: Anisimov A. I. Russian Icon-Painting: Its Bloom, Over-Refinement and Decay // Masterpieces of Russian Painting. L., 1930. P. 61–91). В отличие от удлиненных ликов новгородских икон, для икон московских характерны лики округлые.

Конечно, все эти признаки имеют ценность относительную и довольно условную и, при современном познании, – лишь временные грани. Помимо отмеченных центров имелись, конечно, и другие, еще не обследованные, как, например, Смоленск, Тверь,



Архангел Михаил. Ярославль.  
Около 1300 г. ГТГ



Богоматерь Владимирская.  
Андрей Рублев (?). Около 1408 г.  
Владими́ро-Суздальский  
музей-заповедник

выражения, яркими красками, чувством ритма и простотой композиции. К этому периоду относится деятельность прославленных святых иконописцев – митрополита Московского Петра (†1326) и архиепископа Ростовского Феодора (†1394).

Века XIV, XV и первая половина XVI представляют собой расцвет русской иконописи, совпадающий с расцветом святости, и именно преподобия, которое резко падает во второй половине XVI в. Это время дает наибольшее количество прославленных святых, особенно XV в.: с 1420 по 1500 г. число прославленных, представившихся за этот период, достигает 50 человек.

Грань XIV и XV столетий связана с именем величайшего иконописца прп. Андрея (Рублева), работавшего со своим другом и учителем прп. Даниилом (Черным). За последние десятилетия открыт целый ряд написанных ими фресок и икон, среди которых первое место занимает непревзойденная Троица. Необычайная глубина духовного прозрения прп. Андрея нашла свое выражение при посредстве совершенно исключительного художественного дара. Творчество Андрея Рублева – наиболее яркое проявление в русской иконописи античного наследия. Вся красота античного искусства оживает здесь, просвещенная новым и подлинным смыслом. Его живопись отличается юношеской свежестью, чувством меры, максимальной цветовой согласованностью, чарующим ритмом и музыкой линий. Влияние прп. Андрея в русском церковном искусстве было огромным. Отзывы о нем сохранились в ико-

---

Рязань и др. Кроме того, открытие все новых и новых икон вынуждает делать постоянные поправки.

нописных подлинниках, и Собор 1551 г. в Москве, созванный для решения вопросов, связанных с иконописью, митрополитом Макарием (который сам был иконописцем), принял следующее постановление: «Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы...»<sup>78</sup> О гибели его икон заносилось в летописи как о событиях, имевших большую важность и общественное значение. Творчество прп. Андрея кладет отпечаток на весь XV в. русского церковного искусства, которое достигает в этот период вершины своего художественного выражения. Это – классическая эпоха русской иконописи. Мастера XV в. достигают необычайного совершенства владения линией, умения вписывать фигуры в определенное пространство, находить прекрасное соотношение силуэта к свободному фону. Этот век во многом повторяет предыдущий, но отличается от него большим равновесием и построенностью. Исключительная, все пронизывающая ритмичность, необычайная чистота и глубина тона, сила цвета дают полное выражение радости и спокойствия созревшего художественного творчества, сочетавшегося с исключительной глубиной духовного прозрения.

Вторая половина XV и начало XVI в. связаны с другим гениальным масте-



Свт. Иоанн Златоуст. Около 1425 г.  
Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры

<sup>78</sup> Цит. по: Покровский Н. [В.] Очерки памятников христианской иконографии и искусства. 2-е изд. СПб., 1900. С. 356 (ср.: Стоглав. Гл. 41, вопрос 1-й. – Казань, 1887. С. 79. – Ред.).





*Дмитрий Прилуцкий.  
Дионисий. Конец XV – начало XVI в.  
Вологодский музей-заповедник*



*Богоматерь Тихвинская со сказанием  
в клеймах. Москва. Середина – третья  
четверть XVI в. Благовещенский собор  
Московского Кремля*

ром, имя которого ставилось рядом с именем прп. Андрея, – Дионисием, работавшим со своими сыновьями. Его творчество, опираясь на традиции Рублева, представляет собой блестящее завершение русской иконописи XV в. Однако это завершение до некоторой степени связано с преобладанием внешних средств выражения. К концу XV и началу XVI в. живопись часто становится изысканной и формально утонченной. Этот период знаменует собой большое совершенство техники, изощренность линий, изысканность форм и красок. Для самого Дионисия, творчество которого проникнуто особой жизнерадостностью, характерны удлинённые, изысканные пропорции фигур, подчеркнутая грация движений, гибкий, сильный и плавный рисунок. Его чистый колорит с нежными зелеными, розовыми, голубыми и желтыми тонами отличается особой музыкальностью.

Век XVI сохраняет духовную насыщенность образа; красочность иконы остается на прежней высоте и даже становится богаче оттенками. Этот век, как и предыдущий, продолжает давать замечательные иконы. Однако во второй половине XVI столетия величественная простота и державшаяся веками классическая мерность композиции начинают колебаться. Утрачиваются широкие планы и чувство монументальности образа, классический ритм и античная чистота и сила цвета. Появляется стремление к сложности, виртуозности и перегруженности деталями. Тона темнеют, тускнеют, и вместо

прежних легких и светлых красок появляются плотные землистые оттенки, которые вместе с золотом создают впечатление пышной и несколько утрюмой торжественности. Это эпоха перелома в русской иконописи. Догматический смысл иконы перестает осознаваться как основной, и повествовательный элемент часто приобретает доминирующее значение. Появляется целый ряд новых тем, навеянных влиянием западных гравюр.

Это время и начало XVII в. связано с деятельностью в северо-восточной России новой школы – строгановской, возникшей под влиянием семьи любителей иконописи Строгановых. Характерной чертой строгановских мастеров этого времени являются сложные, многочисленные иконы и мелкое письмо. Они отличаются исключительной тонкостью и виртуозностью исполнения и похожи на драгоценные ювелирные изделия. Рисунок их сложен и богат деталями; в красках заметна скорее склонность к общему тону в ущерб яркости отдельных цветов.

В XVII в. наступает упадок церковного искусства. Этот упадок явился результатом глубокого духовного кризиса, обмирщения религиозного сознания, благодаря которому в церковное искусство, несмотря на решительное сопротивление Церкви<sup>79</sup>, начинают

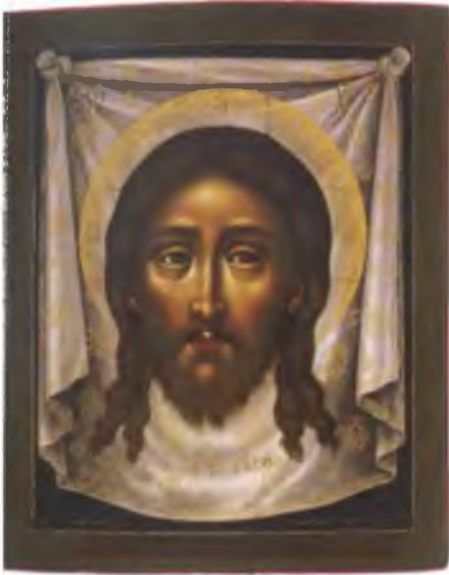
<sup>79</sup> С тех пор как начали появляться искажения в церковном искусстве и Церковь вынуждена была официально высказываться по поводу иконописания, она всегда оградяла канонические формы литургического искусства как через соборы (например, Стоглав в XVI в. и Большой Московский Собор в XVII в.), так и в лице своих высших иерархов. Например, патриарх Никон в Неделю Торжества Православия уничтожал иконы, писанные под западным влиянием, и предавал анафеме всех, кто будет их писать или держать у себя. Патриарх Иоаким (1679–1690)



*Чудо св. Феодора Тирона. Никифор Савин. Начало XVII в. ГРМ*



*Великомученик Никита Воин. Прокопий Чирин. 1593 г. ГТГ*



*Спас Нерукотворный. Симон Ушаков.  
1678 г. ГТГ*

проникать уже не только отдельные элементы, но и сами принципы западного религиозного искусства, чуждые Православию. Догматическое содержание иконы исчезает из сознания людей, и для попавших под западное влияние иконописцев символический реализм становится непонятным языком. Происходит разрыв с Преданием. Церковное искусство обмирщается под воздействием зарождающегося светского реалистического искусства, родоначальником которого стал знаменитый иконописец Симон Ушаков. Это обмирщение является отражением в области искусства общего обмирщения церковной жизни. Происходит смешение образа церковного и образа мирского, Церкви и мира. Реализм символический, основанный на духовном опыте и ведении, при их отсутствии и отрыве от традиции исчезает. Это порождает образ, который сви-



*Пророк Давид и царица Вирсавия.  
1724–1729 гг. Иконостас церкви  
Свв. апп. Петра и Павла  
в Санкт-Петербурге. Музей религии*

в своей духовной грамоте пишет: «...во имени Господни завещаваю, ежебы иконы Богочеловека Иисуса, и Пресвятая Богородицы и всех святых, заповедали писати по древним переводам <...> а с латинских и немецких соблазненных изображений, и неподобственных, и новомышленных, по своим похотям, церковному нашему преданию развратно отнюдь бы не писати и которыя где есть в церквах неправописанные, тыя вон изнести...» (цит. по: Подлинник иконописный / изд. С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского. М., 1903. С. 2). В Греческой Церкви, где упадок наступил раньше, еще в XV в., свт. Симеон Солунский в своем сочинении «Против ересей» (гл. 23) вскрывает проникновение в литургическое искусство элементов искусства светского, искажающих смысл иконы: «Сии вся обновляюще, якоже глагола ся и святые иконы кроме предания иным образом многажды живописуют вместо образных одежд и власех человеческими власами и одеждми украшающе, иже не образ первообразного, и изображение и кроме благоговения, живописуют их и украшают, еже противно святым иконам есть паче» (цит. по: Там же. С. 2).



детельствует уже не о преображенном состоянии человека, не о духовной реальности, а выражает различные представления и идеи по поводу этой реальности, и то, что в искусстве мирском является реализмом, в применении к искусству церковному превращается в идеализм. Отсюда и более или менее вольное обращение с самим сюжетом, который становится лишь поводом для выражения тех или иных идей и представлений, что ведет к неизбежному искажению и реализма исторического.

С утерей догматического сознания искусства искажается его основа<sup>80</sup> и уже никакое художественное дарование, никакая изощренная техника заменить его оказываются не в состоянии и иконопись становится полуремеслом или просто ремеслом.

Однако догматическое сознание образа не теряется Церковью, и не следует думать, что упадок этот явился концом иконы. Ремесленная иконопись, которая существовала всегда наряду с большим искусством, приобретает в XVIII, XIX и XX вв. лишь решающее, доминирующее значение. Но «даже теперь, в эпоху полного упадка нашей церковной живописи, лишённые всех других достоинств фрески или иконы останавливают вдруг взгляд какой-то стройностью и твердостью общего впечатления. Ещё и до сих пор в этих плохих и ремесленных вещах есть то

<sup>80</sup> Как религиозная мысль не всегда была на высоте богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания и раньше. Поэтому нельзя принимать за неоспоримый авторитет каждый образ; ибо он может соответствовать учению Церкви, а может и не соответствовать и вводить в заблуждение. Иначе говоря, образом можно так же исказить учение Церкви, как и словом.



*Богоматерь Тихвинская. Урал. До 1898 г. Нижнесинячихинский музей-заповедник*



*Богоматерь Иверская. Москва. Начало XX в. Музей религии*



“все на месте”, которого так часто не хватает в новейшей живописи»<sup>81</sup>. Такова сила церковной традиции, которая даже на низшем уровне художественного творчества сохраняет отзвуки большого искусства. К тому же этот ремесленный уровень не был и не есть абсолютное правило. Наряду с расцерковленным, полумирским или просто мирским образом и плохой ремесленной иконой продолжали и продолжают делаться иконы высокого уровня как в России, так и в других православных странах в условиях упадка, наступившего в них в разное время. Иконописцы, не отступившие от иконописного предания Церкви, пронесли через эти века упадка и сохранили до наших дней подлинный литургический образ, порой большого духовного содержания и художественного уровня.



Христианство есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, в котором явлено Его подобие. Этот богоподобный Образ является отличительной чертой Нового Завета, будучи видимым свидетельством обожения человека. Пути иконописания как способа выражения того, что относится к Божеству, здесь те же, что и пути богословия. И то и другое призвано выражать то, чего человеческими средствами выразить нельзя, так как выражение всегда будет несовершенно и недостаточно. Нет таких слов, красок или линий, какими мы могли бы изобразить Царствие Божие так, как мы изображаем и описываем наш мир. И иконописание, и богословие стоят перед заведомо неразрешимой задачей – выразить средствами тварного мира то, что бесконечно выше твари. В этом плане нет достижений, потому что само изображаемое непостижимо, и как бы высока по содержанию и прекрасна ни была икона, она не может быть совершенна, как не может быть совершенным никакой словесный образ. И богословие, и иконописание в этом смысле всегда неудачны. Именно в этой их неудаче и заключается ценность того и другого. Ценность эта как раз в том, что иконописание и богословие достигают вершин человеческих возможностей и оказываются недостаточными. Поэтому те средства, которыми пользуется иконопись для указания на Царствие Божие, могут быть только иносказательными, символическими, подобно языку притчей в Священном Писании. Содержание же, выражаемое этим символическим языком, неизменно и в Писании, и в литургическом образе.

Как продолжает существовать учение о цели христианской жизни – обожении человека, так продолжает существовать и живет в богослужении Право-

<sup>81</sup> Грабарь И. [Э.] История русского искусства. Т. 6: Живопись. Т. 1: Допетровская эпоха. М., [1913]. С. 48.



*Вселенские соборы. Деталь иконы «Премудрость созда себе дом». Новгород. Первая половина XVI в. ГТГ*

славной Церкви догматическое учение об иконе, благодаря которому сохраняется и подлинное к ней отношение. Для современного православного человека как древняя икона, так и новая не есть объект эстетического любования или предмет изучения; она – живое, благодатное искусство, которое его питает. В наше время, как и в древности, икона не только продолжает писаться по канону, но и вновь пробуждается осознание ее содержания и значения, ибо как раньше, так и теперь она соответствует определенной конкретной действительности, определенному жизненному опыту, во все времена живущему в Церкви. Так, например, один из наших современников, афонский старец, умерший в 1938 г., в следующих выражениях передает свой личный опыт: «Великое различие, – говорит он, – верить только, что Бог есть, познавать Его из природы или от Писания и познать Господа Духом Святым»; «В Духе Святом познается Господь, и Дух Святой бывает во **всем человеке: и в душе, и в уме, и в теле**»; «Кто познал Господа Духом Святым, тот становится похож на Господа, как сказал Иоанн Богослов: “И будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть” и будем видеть славу Его [ср.: 1 Ин. 3:2]»<sup>82</sup>. Таким образом, как продолжает существовать сам живой опыт обожения человека, так живет и иконописное предание и даже техника, ибо, поскольку жив этот опыт, не может исчезнуть и его выражение, словесное и образное. Другими словами, как внешнее выражение подобия Божия в человеке, икона также не может исчезнуть, как и

<sup>82</sup> Цит. по: Софроний (Сахаров), иером. Старец Силуан. Париж, 1952. С. 128, 148, 149 (То же: М., 1996. С. 269, 308, 310. – Ред.).

само уподобление человека Богу. Здесь применимы – как применимы ко всякому периоду истории Церкви – слова, сказанные в X столетии прп. Симеоном Новым Богословом: «...кто говорит, что теперь нет людей, которые бы <...> сподоблялись приять Духа Святого и <...> возродиться благодатию Святого Духа и соделаться сынами Божиими, с сознанием, опытным вкушением и узрением, – тот низвращает все воплощенное домостроительство Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и явно отвергает обновление образа Божия или человеческого естества, растленного и умерщвленного грехом»<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Симеон Новый Богослов, прп. Слово 64-е // Слова. Вып. 2. С. 127.



*Л. А. Успенский*  
ТЕХНИКА ИКОНОПИСАНИЯ



Говоря о содержании и смысле иконы, мы имели в виду вообще литургический образ независимо от его исполнения, будь то писаную икону, резаную из дерева или камня, исполненную фреской или мозаикой. Однако наиболее богата возможностями и наиболее соответствует смыслу и назначению иконы классическая живопись яичной темперой. Техника ее имеет многовековую традицию, уходящую в глубокую древность. Это капитал, который бережно сохраняется, так же как живое иконописное предание, и передается из поколения в поколение, восходя к истокам Византии, а через нее, по-видимому, к античному миру. Конечно, с течением времени появляются новые материалы, которые тщательно изучаются и используются в иконописи. Однако приемы этой техники, выработанные вековой практикой, традиционно систематичны и почти всецело применяются современными иконописцами.

Процесс изготовления иконы носит своеобразный и сложный характер и делится на ряд операций, требующих больших знаний и опыта. Традиционным и наиболее удобным материалом всегда была доска, выбор которой имеет огромное значение как для писания иконы, так и для ее сохранности. Самыми подходящими считаются доски несмолистых пород, как, например, липа, ольха, береза (с которыми лучше всего связывается грунт), кипарис и т. д. Нередко употребляется и сосна, но с наименьшим содержанием смолы. Доска, выбранная для иконы, должна быть совершенно сухой, без сучков и тщательно обработанной. Для предохранения ее от возможности быстро коробиться и трескаться с тыловой стороны врезаются, но не закрепляются две поперечные планки (шпонки) из более крепкого дерева. С лицевой стороны доски обычно делается выемка, борта которой служат рамой иконы. Эта естественная рама иконы имеет, с одной стороны, практическое значение, так как она, в свою очередь, укрепляет сопротивление иконы на изгиб и позволяет при работе опираться руками на икону (при небольших размерах, конечно), не касаясь живописи. С другой стороны, она соответствует смыслу иконы; если рама картины



1.



2.



3.



4.

*Процесс изготовления иконной доски*

1. *Обработка лицевой стороны.*
2. *Оборотная сторона. Укрепление доски шпонками.*
3. *Наклеивание на доску паволоки.*
4. *Нанесение левкаса.*

подчеркивает иллюзионистический момент, то здесь борта иконы, наоборот, препятствуют созданию такого впечатления иллюзии. Для более прочной связи с грунтом поверхность доски покрывается мелкими бороздками, процарапанными острым предметом. Эта шероховатая поверхность проклеивается жидким клеем и хорошо просушивается (обычно сутки). Затем на нее наклеивается редкая материя, которая служит подкладкой для будущего грунта. Эта подкладка имеет большое значение: способствуя более крепкому соединению доски с грунтом, она, в свою очередь, до известной степени предохраняет доску от растрескивания и, когда доска начинает коробиться, препятствует отставанию от нее грунта.

Следующая операция – приготовление и наложение грунта (левкаса) – сложна и ответственна. Для приготовления грунта употребляются алебастр или высшие сорта мела и лучшие же сорта клея<sup>1</sup>. Этим смешанным с клеем мелом доска последовательно покрывается возможно более тонким слоем несколько раз в зависимости от состава грунта, каждый раз хорошо просушивается и очищается, т. е. снимается излишек мела и тщательно удаляется пыль. В принципе, чем тоньше слой грунта, тем крепче слои его связаны. Грунт, или левкас, должен быть крепким, однородным по составу, ровно белым и гладким по всей поверхности, не иметь трещин и выглядеть в окончательном виде матовым.

На приготовленной таким образом доске делается кистью или карандашом рисунок будущей иконы. Опытный иконописец рисует его от себя, если тема ему хорошо знакома, или, если тема ему мало знакома, пользуется в качестве пособий другими иконами, подлинниками, зарисовками и т. д. и, руководствуясь смыслом изображения, формой и размерами доски, располагает композицию и фигуры по своему усмотрению<sup>2</sup>. Сделанный рисунок обычно процарапывается по контуру и основным линиям каким-либо острием, например иглой;

<sup>1</sup> Меловой грунт менее прочен, чем алебастровый, но дешевле и более удобен для работы. Из большого количества рецептов для приготовления грунта наиболее простой из употребляемых современными иконописцами заключается в следующем: берется 12 грамм желатина и растворяется в 200 граммах горячей воды (в древности употреблялся рыбий клей, и процесс приготовления на нем грунта другой). Этим горячим раствором делается как первоначальная проклейка доски, так и наклеивается материя. Та же пропорция воды и клея берется и для грунта, причем первое покрытие производится более крепким раствором, а именно: в указанный раствор клея и воды медленно всыпают 3 столовые ложки с небольшим верхом мела, дают отстояться, хорошо перемешивают и покрывают доску при помощи кисти. Для дальнейшего покрытия в тот же раствор добавляются еще 5 ложек мела и этим составом последовательно покрывают доску нужное количество раз, подогревая каждый раз грунт в водяной бане.

<sup>2</sup> Подлинники существуют не только старинные, но и современные. Например, воспроизведенные в этой книге прориси сделаны в наше время в Париже как личное пособие иконописца.





5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.

#### *Процесс написания иконы*

5. Нанесение рисунка иконы.
6. Золочение фона и деталей, роскрышь.
- 7–8–9. Три этапа вохрения.
10. Опись или обводка.
11. Подрумянка, оживки, пробела, обводка нимба, покрытие иконы олифой.



Спас Вседержитель. Наглядное пособие для иконописцев. Д. И. Нагаев. XXI в.  
Музей русской иконы

делается так называемая графья. Этот прием, перешедший в иконопись из фрески, представляет большую помощь в работе, так как позволяет сохранить первоначальный контур, не сбивая его краской во время работы; но, конечно, следование этой прорезанной линии отнюдь не обязательно. Так, например, если форма рисунка не совсем соответствует красочному пятну, то граница его перемещается той же краской. После того как процарапаны контур и основные линии, рисунок тщательно стирается.

Если есть поверхности, которые должны быть покрыты сплошным золотом, то они покрываются перед началом живописи, потому что в противном случае золото будет приставать к краскам. Конечно, это относится лишь к цельным (большим или малым) плоскостям, как, например, фон, венчики и т. д.; разделка же штрихами (производимая жидким золотом), например, одежда Спасителя и т. д. – прием, называемый ассистом – делается позже. Для покрытия поверхности золотом употребляется обычно листовое золото. Самый же процесс представляет собой необычайно сложную и деликатную операцию, требующую большого навыка и умения.

После золочения, тщательной просушки и удаления излишков золота приступают к писанию иконы. Для этого прежде всего берут желток свежего яйца, освобождают его от белка, перекладывая с одной ладони на другую (если в краску попадет белок, то она будет трескаться), прокалывают его и выливают содержимое в стакан, прибавляют такое же по объему количество воды, хорошо перемешивают и для предохранения жидкости от порчи прибавляют немного столового винного уксуса<sup>3</sup>. Затем полученную смесь снова перемешивают и употребляют как связующее вещество для красок, сохраняя ее в хорошо закупоренном флаконе.

Основными красками в иконописи являются земли (т. е. краски минеральные) и натуральные органические краски. Искусственные краски употребляются лишь как дополнительные. Как в композиции и рисунке иконописец связан лишь смыслом изображения, так и в красках он связан лишь основными символическими цветами одежд изображаемых лиц и, конечно, фактически данными (например, темные или седые волосы и т. д.). Как в сочетании цветов, так и в их оттенках, равно как в красках пейзажа, архитектуры и т. д. он совершенно свободен, и палитра каждого иконописца вполне индивидуальна.

Краски берутся в тонко стертом порошке, растворяются на приготовленном желтке и при употреблении разводятся водой. Количество желтка, вводи-

<sup>3</sup> Уксуса кладут зимой меньше, летом больше и во всяком случае меньше по объему, чем желтка. В Италии вместо уксуса пользовались соком фигового дерева, в Германии – пивом, в России – квасом.

мого в краски, различно. Так, например, белила, охра, сиена и умбра требуют большего его количества, чем другие, и правильное соотношение желтка и краски всецело зависит от опыта иконописца. Во всяком случае, по высыхании краска должна быть матовой и устойчивой. Если желтка слишком много, высохшая краска будет лосниться и потрескается. Если же его мало, она легко стирается. В готовом виде эти краски представляют собой драгоценный и очень удобный живописный материал. Они допускают работу как мазками, так и жидкими слоями, и соединение обеих манер может быть бесконечно разнообразным. Они так же быстро засыхают, как акварель, что дает возможность быстрой работы, но не так легко смываются. С течением времени прочность их увеличивается, а сопротивляемость химическому разложению под действием солнечных лучей у них много сильнее, чем у красок масляных или акварельных.

Живопись иконы ведется последовательно, определенными приемами. Сперва вся икона «раскрывается», т. е. все площади ее покрываются основными локальными тонами без каких-либо полутонов или теней. Поверх этих основных тонов для сохранения графического строения композиции по прорисованным линиям и контурам (графьям) восстанавливается рисунок более темной краской в тон. В обработке «доличного» – фигур, пейзажа и т. д. – употребляются два приема: либо делаются притенения очень жидкими красками в тенях и светлые места оставляются без высветлений, либо тенями служит основной тон, высветления же наносятся в несколько приемов все более и более светлой краской, сокращаясь по площади и сводясь в сторону тени на нет. Работа ведется, как часто и само раскрытие, жидкими красками, налагаемыми прозрачными слоями («плавями»). Этот прием очень разнообразен, и то или другое применение его зависит от индивидуальности художника и его артистичности. Он требует большого умения и опыта, так как необходимо учитывать все положительные и отрицательные эффекты просвечивания одного слоя из-под другого, включая и белый фон грунта. Так же последовательно, в несколько приемов пишутся лики, всегда от темного основного тона к светлому, и этот основной принцип перехода от тени к свету восходит через Византию к эллинистическому портрету. Красочные слои, налагаясь один поверх другого, создают едва заметный рельеф, более низкий в тенях и более высокий в светах. Таким образом, икона не только пишется, но как бы лепится, исходя из традиционных требований иконного строения. По высветлении подправляются сбитые плавью контуры и прорисовываются детали. На высветленных местах кладутся «оживки», или в доличном «отметки», обозначающие самые яркие блики света на изображенных объемных формах; делаются необходимые надписи, и готовая икона несколько дней просушивается.

По просушке икона покрывается олифой. Олифа, вареное льняное масло, изготавливается по различным рецептам. Обычно в кипящее масло прибавляются различные смолы, и в частности янтарь. Операция покрытия иконы олифой также требует большого опыта, так как при неумелом обращении с ней икону легко можно испортить. Назначение олифы двояко: во-первых, предохранение красочного слоя от разрушительного действия сырости, света, воздуха и т. д., во-вторых, олифа привносит колористический эффект. Пропитывая краски, олифа придает им большую прозрачность и глубину, обобщает их и дает иконе общий теплый, золотистый тон. На это объединяющее действие олифы заранее рассчитывается обычно и сама живопись. Правда, нанесенный на поверхность предохранительный слой олифы легко впитывает в себя пыль и копоть из воздуха, краски теряют свою яркость, и икона со временем темнеет. Однако при снятии его сохраненные им краски обнаруживаются во всей своей первоначальной силе и звучности цвета (см., например, икону св. мученицы Параскевы, с. 206, где в нижнем правом углу оставлен старый слой олифы). Олифа представляет собой лучшее и самое надежное средство для сохранения иконы, и никакой лак сравниться с ней не может. Пропитывая краски, она связывает красочные слои и, проходя вплоть до грунта, закрепляет их, превращая со временем в однородную окаменелую массу. Если древние иконы сохранили до наших дней всю изумительную свежесть и яркость своих красок, то этим они обязаны главным образом олифе.

Таков в общих и кратких чертах процесс создания иконы – процесс, требующий по крайней мере хорошего знания входящих в икону материалов, умения обращаться с ними и пользоваться ими. О прочности иконописной техники говорить не приходится; об этом свидетельствует сама икона. В отличие от современных художников, иконописец как в древности, так и в наше время участвует в создании иконы с самого начала (во всяком случае, с подготовки грунта) и до самого конца. Таким образом, он знает как материалы, которые входят в его работу, так и их свойства, всегда имея возможность учитывать их достоинства и недостатки. Следует отметить, что, несмотря на сложности и трудности, которые представляются в работе яичной темперой, появившаяся позднее масляная краска не была принята в иконописи вплоть до ее упадка. В России, в частности, ее стали применять в иконописи, да и то частично, лишь в XVIII в. Причина этого, очевидно, в том, что в силу своего чувственного характера масляная краска неспособна передать аскетизм, духовное богатство и радость, свойственные иконе.

Знаменательным в технике иконы является подбор тех основных материалов, которые в нее входят. В целом они представляют собой наиболее полное участие элементов видимого мира в создании иконы. Как мы видели, здесь

участвуют, так сказать, представители и мира растительного, и мира минерального, и мира животного. Основные из этих материалов (вода, мел, краски, яйцо...) берутся в их естественном и лишь очищенном, обработанном виде, и человек делом рук своих приводит их к служению Богу. В этом смысле слова пророка Давида, сказанные им при благословении материалов для построения храма: *Твоя бо суть вся, и от Твоих дахом Тебе* (1 Пар. 29:14), еще более применимы в отношении иконы, где материя служит для выражения образа Божия. Высшее же значение эти слова обретают в литургии при приношении Святых Даров, долженствующих стать самими Телом и Кровью Христовыми: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся». Таким образом, и материя, приносимая в иконе в дар Богу человеком, в свою очередь, подчеркивает литургическое значение иконы.





*В. Н. Лосский, Л. А. Успенский*  
**ОБЪЯСНЕНИЕ  
ОСНОВНЫХ ТИПОВ ИКОН**





## ИКОНОСТАС

Иконостас составляет одну из важнейших архитектурных принадлежностей внутреннего убранства в православном храме. Он представляет собой сплошную преграду из икон, отделяющую алтарь, где совершается таинство Евхаристии, от средней части храма, нефа, где стоят молящиеся. Иконостас состоит из нескольких рядов икон, поставленных на горизонтальные деревянные перекладины или вплотную одна к другой, как, например, в иконостасах XV в., или отделенных одна от другой полуколонками, что представляет собой множество икон, вставленных в отдельные, часто резные, кивоты, позолоченные или покрытые краской.

Первоначальная форма иконостаса в виде алтарной преграды существовала, как известно, в христианских храмах древнейших времен. Сведения о древних преградах мы находим как у отцов Церкви, например у свт. Григория Богослова и Иоанна Златоуста, так и у древних историков, например у Евсевия. Форма и высота этих первоначальных преград были различны. Иногда это были сплошные низкие стенки или балюстрады по грудь человеку, на которые можно было облокотиться, иногда более высокие решетки или ряд колонн с архитравом. Делались они часто из особо драгоценных материалов и украшались скульптурой или живописными изображениями. С внутренней стороны, т. е. со стороны алтаря, преграды завешивались занавесом, который задерживался или открывался в зависимости от момента богослужения. Таким образом, алтарная преграда делала алтарь и видимым, и в то же время недоступным.

Алтарная преграда начала усложняться очень рано. Уже в Византии здесь помещались иконы месячные, святцы, или менологи, и иконы праздников. Сначала под архитравом, а потом на нем, непосредственно над Царскими Вратами, помещалась икона Спасителя, а затем и трехчастная икона Спасителя, Божией



*Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля*

Матери и Иоанна Предтечи (состоящая из одной длинной доски или трех отдельных икон), так называемый Деисис. Эта трехчастная икона алтарной преграды, занесенная на Русь из Византии, и явилась, как полагают, тем ядром, из которого на русской почве развился православный иконостас. Развитие его происходило путем прибавления к названным иконам других икон и нарастания отдельных ярусов. К XIII–XIV вв. на Руси уже существовали многоярусные иконостасы, которые оттуда довольно поздно, в XVII или XVIII в., перешли в другие православные страны.

Чтобы уяснить литургическое значение и смысл иконостаса, необходимо кратко остановиться на значении символики самого храма, переданной свв. отцами и являющейся руководящим началом как в постройке православ-

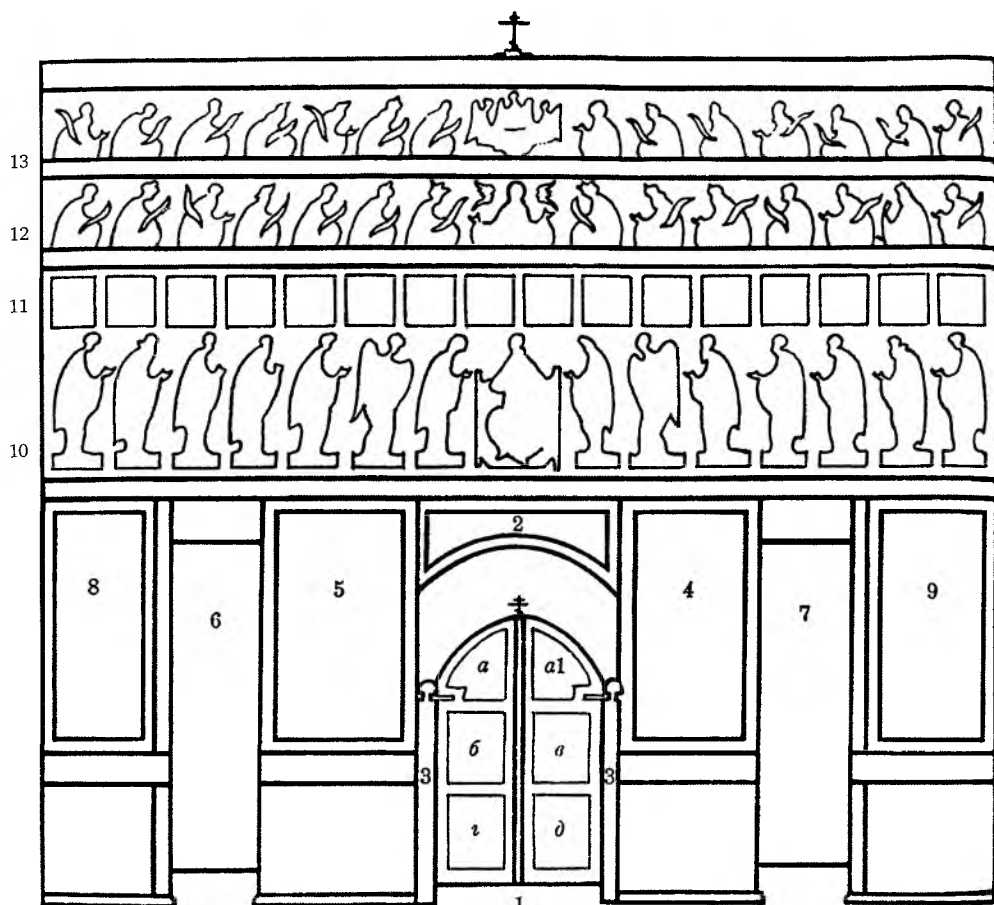
ных храмов, так и в распределении их росписи. Символика эта, выражавшаяся в первые века лишь в общем представлении о храме как о месте, освященном присутствием Божиим, наполняющемся во время богослужения ангелами и вмещающем людей, оправданных и освященных (притом представлении более переживаемом, нежели выражаемом), с IV в. начинает получать все более подробное раскрытие. Главным образом в это время стало слагаться в определенный вид христианское богослужение, и вместе с этим под влиянием потребностей культа стал вырабатываться определенный план и определенное расположение и украшение частей храма<sup>1</sup>. На этой символике довольно подробно останавливается уже Евсевий в похвальном слове епископу Павлину по случаю постройки храма в Тире<sup>2</sup>. В основе символики храма лежит учение Церкви об искупительной жертве Христовой и конечной ее цели, составляющей самую сущность христианства, – грядущем преображении человека, а через него и всего мира. Храм в его целом есть образ будущего обновленного мира, где Бог исполняет *всяческая во всех* (Еф. 1:23). Преподобный Иоанн Дамаскин говорит: «И закон, и все, сообразное с законом, было некоторым оттенением будущего образа, т. е. имеющего у нас место служения; а имеющее у нас место служение – образ будущих благ; самые же *вещи* (Евр. 10:1) (т. е. сама реальность. – Л. У.) – *вышний Иерусалим*, нематериальный и *нерукотворенный*, подобно тому, как говорит тот же божественный апостол: *...не имамы бо zde пребывающего града, но грядущаго взыскуем* (Евр. 13:14), каковой есть *вышний Иерусалим, емуже художник и содетель Бог* (Евр. 11:10). Ибо все, как сообразное с законом, так и сообразное с нашим служением, произошло ради того [т. е. *вышняго Иерусалима*]»<sup>3</sup>.

Исходя из такого толкования каждая часть новозаветного храма получает свое значение сообразно с общим положением и назначением ее в ходе богослужения. По толкованию прп. Максима Исповедника и свт. Софрония, патриарха Иерусалимского, храм есть образ мысленного и чувственного мира – человека духовного и телесного. Алтарь есть символ первого, средняя часть – символ второго. В то же время обе эти части составляют нераздельное единство, причем первая просвещает и питает вторую, и последняя, таким образом, становится чувственным выражением первой. При таком их

<sup>1</sup> См.: Багрецов Л. Смысл символики, усвояемой свв. отцами и учителями Церкви христианскому храму и его составным частям. СПб., 1910.

<sup>2</sup> См.: Евсевий Памфил. Церковная история, X, 4 // PG 20, col. 847–879 (рус. пер.: То же. М., 1993. С. 343–358. – Ред.).

<sup>3</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Слово 2-е против порицающих святые иконы, I, 23 // Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. С. 61–62.



Графическая схема русского пятиярусного иконостаса: 1 – Святые, или Царские, Врата; а и а1: Благовещение; б, в, г, д: Четыре евангелиста; 2 – Тайная вечеря; 3 – Столбики Царских Врат с изображениями святителей, творцов литургии; 4 – икона Христа; 5 – икона Богородицы; 6 и 7 – северная и южная двери иконостаса с иконами архангелов или диаконов; 8 и 9 – иконы местнопочитаемых святых; 10 – деисусный ряд; 11 – праздничный ряд; 12 – пророческий ряд; 13 – праотеческий ряд.

соотношении восстанавливается нарушенный грехопадением порядок вселенной. Это толкование в дальнейшем подробно развивается в толкованиях символики храма и литургии свт. Германом, патриархом Константинопольским, великим исповедником Православия в период иконоборчества, и свт. Симеоном, митрополитом Фессалоникийским. По толкованию первого, «Церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает пренебесный Бог. Она <...> прославлена более Моисеевой скинии свидения: она предображена в Патриархах, основана на Апостолах <...> она предвозвещена Пророками, благоу-

крашена Иерархами, освящена Мучениками и утверждается престолом своим на их святых останках»<sup>4</sup>. Она представляет собой, как говорит свт. Симеон Солунский, «то, что на земле, что на небесах и что превыше небес». И уточняет: «Притвор соответствует земле, Церковь небу, а святейший алтарь – тому, что выше неба»<sup>5</sup>. В соответствии с этой символикой и распределяется вся роспись храма. Она, таким образом, представляет собой не случайный набор отдельных изображений, а определенную систему в соответствии с той частью храма, в которой она помещается.

В связи с этими толкованиями символическое значение имеет и алтарная преграда. Она уподобляется святыми отцами (например, свт. Григорием Богословом в «Стихотворении к епископам») границе двух миров – божественного и человеческого, мира постоянного и мира преходящего. Святитель Симеон Солунский дает следующее объяснение: «*Столбики* (в иконостасе) <...> суть как бы твердь, разделяющая духовное с чувственным <...>. Посему поверх столбиков находится *космит* (фриз с карнизом), который означает союз любви и единение во Христе святых, сущих на земле, с горними. Оттого поверх космита, посредине между святыми иконами, бывает (изображен) Спаситель, а по ту и другую сторону – Матерь Его и Креститель, Ангелы и Апостолы, и прочие Святые, так что все это внушает и пребывание Христа со Святыми Своими на небесах, и присутствие Его ныне с нами...»<sup>6</sup>

Эта символика, как мы увидим ниже, находит наиболее ясное и полное раскрытие в развившемся впоследствии из алтарной преграды иконостасе. Будучи, с одной стороны, преградой, отделяющей мир божественный от мира человеческого, он в то же время объединяет их в одно целое в образе, отражающем такое состояние вселенной, в котором преодолено всякое разделение, где осуществлено примирение между Богом и тварью и в самой твари. Наглядно и наиболее полно, на грани божественного и человеческого, он раскрывает пути этого примирения.

<sup>4</sup> Герман Константинопольский, свт. Тайнозрение вещей церковных // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. СПб., 1855. С. 357–358.

<sup>5</sup> Ср.: Симеон Фессалоникийский, свт. Книга о храме и толкование на Литургию, 12 // [Дмитриевский И.] Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на Литургию. 4-е изд. М., 1856. С. 389. Символика эта восходит к апостольским толкованиям Церкви и храма и является дальнейшим раскрытием и развитием их свв. отцами. Так, апостол Павел говорит: *...тела ваши суть члены Христовы* (1 Кор. 6:15); «Церковь есть тело Христово» (ср.: Еф. 1:23; также см.: 1 Кор. 6:19; Кол. 1:18). Апостол же Петр эту Церковь уподобляет рукотворенному храму, говоря: *...и сами яко камень живо зидитесь во храм духовен* (1 Пет. 2:5). Отсюда прямое указание видеть в храме рукотворенном образ Церкви нерукотворенной.

<sup>6</sup> Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 2. СПб., 1856. С. 190–191.







Иконостас-складень. Россия.  
Середина XVI в. Частная коллекция



Воспроизведенный здесь (с. 104–105) иконостас-складень, состоящий из 15 частей, приписываемый середине XVI в.<sup>7</sup>, представляет собой классическую композицию православного иконостаса. Такие иконостасы служили для молитвы в частном доме, а также благодаря своим небольшим размерам, особенно в сложенном виде (высота нашего иконостаса 56 см, длина 196 см), брались в путешествия и походы. Отличие его от храмовых иконостасов заключается в том, что в нем нет нижней части, состоящей из местных икон, и трех дверей: средней, ведущей в алтарь, так называемых Царских Врат, северной, ведущей в жертвенник, и южной – в диаконник. Отсутствует в нем также обычный верхний ряд – праотеческий, представляющий собой первоначальную ветхозаветную Церковь начиная от Адама до закона Моисеева в виде ряда изображений ветхозаветных патриархов, предображающих Церковь новозаветную.

Верхний ряд нашего иконостаса – пророческий. Он состоит из изображений ветхозаветных пророков с развернутыми свитками в руках, на которых написаны тексты из их пророчеств о Боговоплощении. Поэтому в центре этого ряда, как исполнение их пророчеств<sup>8</sup>, образ Боговоплощения – икона Божией Матери Знамение (см. разбор этой иконы на с. 129–131). В отличие от нижнего ряда нашего иконостаса, где разница в движениях отдельных фигур заметна лишь при внимательном рассмотрении, здесь позы пророков отличаются большим разнообразием. При общей их направленности к центру у каждого свое движение, свой жест. Каждый из них пророчествует по-своему, держа свиток иначе, чем другие. Этот ряд представляет Церковь ветхозаветную от Моисея до Христа, которая была «предвозвещением» (как говорит патриарх Герман) и предуготовлением Церкви новозаветной. В то же время этот ряд вместе с рядом праотеческим изображает предков Господа по плоти. Таким образом, икона Боговоплощения посередине является указанием на непосредственную связь между Ветхим и Новым Заветами. Порядок распределения пророков здесь следующий: справа от иконы Знамения (то есть слева от зрителя) – пророки Давид, Захария (отец Предтечи), Моисей, Самуил, Наум, Даниил, Аввакум; слева от центра (то есть справа от зрителя) – пророки Соломон, Иезекииль, Аггей, Илия, Малахия, Елисей, Захария.

Следующий ярус иконостаса – праздничный. Он представляет собой ряд изображений тех событий Нового Завета, которые особо торжественно празднуются Церковью как своего рода главные этапы промыслительного действия Божия в мире, этапы «нарастания» Откровения. Это начало «имеющего у нас место слу-

<sup>7</sup> См.: Muratoff P. Trente-cinq primitifs russes: Collection Jacques Zolotnitzky. Paris, 1931. P. 71.

<sup>8</sup> См.: Ис. 7:11–14.

жения», т. е. исполнение того, что предображено и предвозвещено в верхних рядах. Праздники эти выражают собой совокупность учения Церкви; это «перлы божественных догматов», как называет их св. патриарх Герман. Обычно в храмовых иконостасах этот ряд состоит из икон Воскресения Христова и 12 главных, так называемых двенадесятых, праздников: шести Господских (Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Вход в Иерусалим, Вознесение), четырех Богородичных (Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение, Успение), Пятидесятницы и Воздвижения Креста Господня, расположенных по течению церковного года. При наличии свободного места (как, например, в воспроизведенном здесь иконостасе) к ним присоединяются иконы некоторых других праздников, менее важных, а также икона Распятия. На нашем иконостасе расположение икон праздничного ряда не соответствует церковному кругу. Оно следующее (слева направо): Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение, Крещение, Сретение, Вход в Иерусалим, Жены Мироносицы у Гроба, Распятие, Сошествие во ад, Воскрешение Лазаря, Рождество Христово, Преображение, Вознесение, Воздвижение Креста, Успение, Троица. Содержание и значение икон этих праздников разобрано отдельно (см. с. 219–322).

Следующий ряд иконостаса называется чином. Это развернутый Деисис, трехчастная икона древней алтарной преграды. Слово «деисис» (δέσις) означает «моление», в данном случае молитвенное предстояние Божией Матери и Иоанна Предтечи Спасителю. Божия Мать всегда справа от Него согласно словам 44-го псалма: *Предста Царица одесную Тебе* (Пс. 44:10). Слово «чин» означает строй, порядок. Чин образовался присоединением к молитвенному предстоянию Божией Матери и Предтечи представителей различных ликов небесной и земной святости: ангелов, апостолов, святителей и др.<sup>9</sup> Порядок их расположения на воспроизведенном иконостасе следующий: со стороны Божией Матери – Архангел Михаил, Апостол Петр, свт. Василий Великий, свт. Иоанн Златоуст, прп. Зосима, вмч. Георгий; со стороны Предтечи – Архангел Гавриил, Апостол Павел, свт. Григорий Богослов, свт. Николай, прп. Савватий, вмч. Димитрий.

<sup>9</sup> Многоличные иконы существовали уже в Византии. Так, в похвальном слове свт. Софония, патриарха Иерусалимского свв. Киру и Иоанну, написанном во второй половине VII в. и цитированном на VII Вселенском Соборе, мы читаем следующее: «...мы увидели величайшую и удивительную икону, на которой в середине был изображен красками Господь Христос, а Мать Христова, Владычица наша Богородица и Приснодева Мария, по левую сторону Его, по правую же Иоанн Креститель и Предтеча того же Спасителя <...> тут же были изображены и некоторые из преславного лика апостолов и пророков и из сонма мучеников; в том числе находились и эти мученики – Кир и Иоанн» (Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1873. С. 285). Каково было назначение этих икон и где они ставились, мы не знаем.

Расположенные в стройном и строгом порядке, изображенные здесь святые объединены одним общим движением в их молитвенном устремлении к Вседержителю, сидящему на троне. Этим ритмическим движением они как бы увлекают смотрящего в свое торжественное шествие. Несколько удлинённые пропорции их фигур, выражающих глубокую сосредоточенность, придают им особую элегантность и невесомость. Певучие линии рисунка образуют их четкие силуэты, легко и свободно, как от дуновения ветра, склоняющиеся к центру.

Чин выражает собой результат Боговоплощения, исполнение новозаветной Церкви. Поэтому он является центральной частью иконостаса. Отдельные лики святых, представленные здесь, не выражают их земного служения, хотя своими одеждами и атрибутами и указывают на него; здесь выражается уже завершение каждого типа служения, каждого отдельного пути, молитвенное предстояние пред престолом Божиим. Внешний ритмический порядок фигур является выражением внутреннего строя. Это образ достигнутого нормального порядка вселенной, порядка будущего века, где Бог есть *всяческая во всех* (1 Кор. 15:28), созерцание Божественной славы. Эта мысль подчеркивается здесь изображением самого Спасителя. Он представлен сидящим на троне в атрибуте Божественной славы – мандорле<sup>10</sup>, пересеченной исходящими от Него лучами, окруженным небесными силами, с символами Евангелистов по углам. Мандорла помещена между двумя четырехугольниками, образующими восьмиугольную звезду, символ восьмого дня – будущего века<sup>11</sup>. Эта иконография Спасителя есть не что иное, как раскрытие пророческого прозрения славы Господней: *Господь воцарися, в лепоту облечеся <...> ибо утверди вселенную, яже не подвижится* (Пс. 92:1). Поэтому иконография имеет и другие аспекты: так, например, в центре изображения Страшного Суда помещается Деисис именно с этой иконографией Христа как Судии, пришедшего во славе. Мысль о Суде не исключена и здесь, в чине. В таком аспекте весь чин в его целом выражает молитвенное заступничество Церкви Христовой за грехи мира. Кроме того, эта иконография изображает Спасителя здесь, в центре чина, и как Главу

<sup>10</sup> Мандорла, или ореол, является одним из самых ясных и величественных атрибутов Христа. Это иконографический символ в виде круга или овала, обозначающий небо, Божественную славу, свет. Мандорла состоит из нескольких, обычно трех, концентрических кругов, чаще всего разных оттенков синего цвета, пронизанных исходящими от Христа лучами света. Мандорла – атрибут прославленного тела Христова в изображениях Его вне земного плана бытия (как и разделка золотом Его одежды). Как атрибут Спаса Эммануила, она подчеркивает мысль о предвечном Младенце. Мандорла присвоена также Божией Матери в тех случаях, когда передается слава Ее внеземного плана бытия.

<sup>11</sup> См. объяснение пасхальных икон на с. 281.

Церкви, и как Искупителя, принесшего Себя в жертву за грехи людей. Поэтому на нашей иконе Он держит Евангелие раскрытым на тексте: *Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененнии, и Аз упокою вы* (Мф. 11:28), как совершенная любовь, принимая всех приходящих к Нему<sup>12</sup>.

Нижний ярус храмового иконостаса, местный, представлен здесь своей центральной частью, Царскими Вратами, по обеим сторонам от которых помещаются две большие иконы, обычно Спасителя и по правую от Него сторону (влево от зрителя) икона Божией Матери с Богомладенцем. Иногда икона Спасителя заменяется так называемой храмовой иконой, т. е. иконой праздника или святого, которому посвящен данный храм. Дальше, на северных и южных вратах, изображаются два Архангела, Михаил и Гавриил, или святые диаконы как служители при совершении таинства. Если остается свободное место, оно заполняется другими иконами. За этим ярусом сохранилось древнее его название – Поклонный. Назывался он так потому, что иконы текущего месяца, святцы, или очередного праздника, находившиеся здесь на алтарной преграде, снимались со своего места и клались на аналой для поклонения. Название это сохранилось, очевидно, по той причине, что местные иконы, находясь на небольшой высоте, представляют собой предмет наиболее близкого и непосредственного общения и почитания. К ним прикладываются, перед ними ставятся свечи и т. д. К ним преимущественно можно отнести слова свт. Симеона Солунского, что они «и на небе и с людьми пребывают». Этот ярус не только не имеет строгого ритмического распорядка других ярусов, но часто вообще асимметричен. Составляющие его иконы обычно крайне разнообразны и зависят от местных потребностей и характера данного храма.

<sup>12</sup> Текст Евангелия обычно выбирается в зависимости от потребностей тех, кому он предназначается, и в соответствии с той стороной иконографии Спасителя, которую в данных условиях следует подчеркнуть.



Царские Врата.  
1645 г. Кирилло-  
Белозерский  
музей-заповедник

## СВЯТЫЕ, ИЛИ ЦАРСКИЕ, ВРАТА

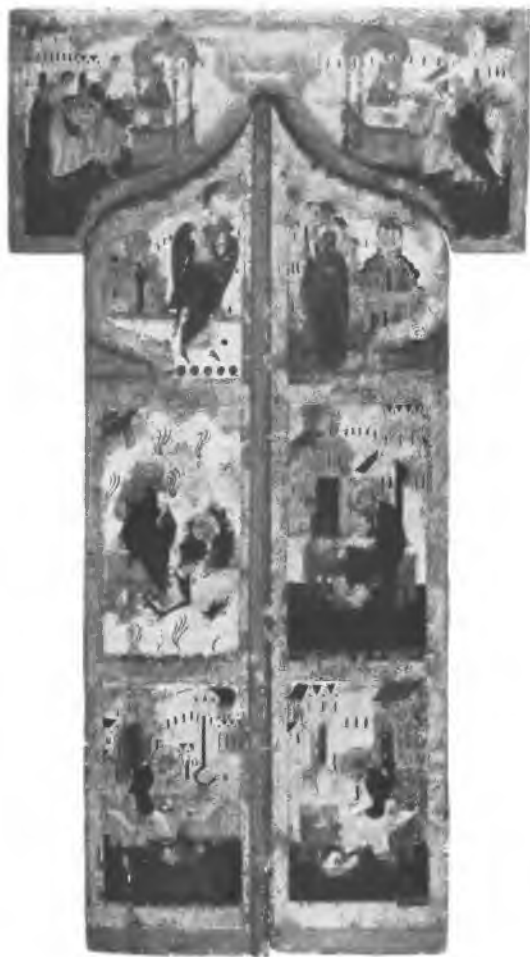
Царские Врата, по-видимому, существовали со времени устройства первоначальных алтарных преград. Они представляют собой двустворчатые двери с фигурным верхом, укрепленные на деревянных столбиках. По свидетельству церковных писателей, Царские Врата с древнейших времен украшались иконами<sup>13</sup>. Обычный порядок их распределения, как и на воспроизведенных вратах, следующий: в верхней части – Благовещение, Божия Матерь на правой от зрителя створке, Архангел Гавриил – на левой. Ниже расположены четыре Евангелиста, по два на каждой створке: под Архангелом Гавриилом – свв. Иоанн Богослов и Лука, под Божией Матерью – Евангелисты Матфей и Марк. По сторонам, на столбиках, к которым прикреплены Царские Врата, помещаются изображения свв. отцов-литургистов.

Царские Врата – вход в Святая Святых, алтарь; через них могут входить одни священнослужители, и притом лишь в определенные моменты в связи с требованиями богослужения. В соответствии с символикой алтаря Врата представляют собой вход в Царствие Божие. Поэтому на них изображены благовестники этого Царствия – Евангелисты, и над ними – Благовещение как олицетворение той вести, которую они возвещают.

Непосредственно над Царскими Вратами, на щите, образующем вырез для верхней их части, помещается изображение божественной трапезы – причащение Христом апостолов. Это изображение представляет собой литургический перевод изображения Тайной Вечери, которая, как историческая сцена из жизни Спасителя и момент установления таинства Евхаристии, обычно, при наличии места, помещается в праздничном ярусе иконостаса<sup>14</sup>. Тема причащения апостолов подчеркивает и выделяет первосвященническое служение Христа, которое выражается здесь в прямых Его действиях как Священника. Характерной чертой этого изображения является то, что в нем, по существу, одна композиция повторяется два раза (см. с. 114–115), т. е. изображается обязательное в Православной Церкви

<sup>13</sup> См.: Филимонов Е. Церковь Св. Николая на Липне, близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях. М., 1859.

<sup>14</sup> Иконография этих изображений известна с VI в.: Россанское Евангелие александрийского происхождения (наиболее вероятным местом изготовления Россанского кодекса считается Каппадокия; некоторые исследователи высказываются в пользу антиохийского происхождения. – Ред.) и дискос, найденный около Антиохии в 1911 г. Они заменили изображения жертвоприношения Авраама, жертвы Авеля и др. прообразов новозаветной жертвы и еще более ранние символические изображения рыбы, хлеб и др.



Царские Врата. Россия. XVI в.  
La Vieille Russie. Нью-Йорк

причащение под двумя видами. С одной стороны шесть апостолов приступают для приятия хлеба, в соответствии со словами Господа: *Примите, ядите: сие есть Тело Мое...*; с другой стороны другие шесть приступают к чаше в соответствии со словами: *Пийте от нея вси: сия бо есть Кровь Моя, Новаго Завета...* (Мф. 26:26–28). Это таинство, изображенное непосредственно над тем местом, где происходит причащение верующих, продолжается, преподаваемое преемниками апостолов членам Церкви, объединяя их между собою и возводя ко Христу, делая их причастниками Его плоти и Божества, как говорит прп. Иоанн Дамаскин<sup>15</sup>.

Таково в кратких и общих чертах содержание и значение отдельных ярусов классического православного иконостаса. В основе его раскрытия (нарастания и распределения икон) лежит, безусловно, необходимость усвоения христианской догматики. Поэтому та роль, которую имела алтарная преграда, не только сохранилась, но и приобрела значение, которого раньше не имела. Отделяя алтарь от нефа (божественное от человеческого), иконостас, так же как и древняя преграда, указывает на их иерархическое различие, на важность и значение совершаемого в алтаре таинства. Но вместе с тем, так же как и преграда, означая связь между двумя мирами, между небом и землей, он наглядно раскрывает эту связь в образе, показывая в сжатом виде, на одной плоскости, непо-

<sup>15</sup> См.: Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры, IV, 13. – С. 225–226.



*Причащение апостолов. Около 1500 г. Галерея Темпл. Лондон.*

средственню перед взором молящихся пути примирения Бога и человека, цель и последствие искупительной жертвы Христа, схождение Бога и восхождение человека. В отдельных поясах в стройном порядке и строгой последовательности показываются этапы домостроительства Божия. От Бога к человеку, сверху вниз идет путь Божественного откровения: постепенно, через предуготовления Ветхого Завета, предображения в патриархах и пророческие предвозвещения к ряду праздников, к исполнению предуготованного Ветхим Заветом, а через этот ряд – к грядущему завершению домостроительства, образу Царствия Божия, чину. Ниже происходит непосредственное общение человека с Богом. Это пути восхождения человека. Они идут снизу вверх. Через приятие евангельского благовествования и молитвенное общение, через сочетание воли человеческой и воли Божией (в этом аспекте икона Благовещения является иконографией сочетания двух волей)<sup>16</sup> и, наконец, через причащение таинству Евхаристии осуществляет человек свое восхождение к чину, т. е. входит в соборное единство Церкви, становится «сотелесником Христа» (ср.: Еф. 3:6). Внешне это единение выражается в богослужении, между прочим, в символическом жесте каждения. Священник или диакон, кадя сперва иконам, а затем присутствующим, приветствует образ Божий в человеке и объединяет в одном жесте изображенных святых и молящихся, Церковь небесную и Церковь земную.

<sup>16</sup> См. разбор иконы Благовещения на с. 257–259.





*Сень от Царских Врат. Новгород. Первая половина XVI в. ГРМ*

Завершившееся в начале XVI в. раскрытие иконостаса происходило в России главным образом в эпоху наибольшего расцвета ее святости и иконописания, в XIV и XV вв. Поэтому особенно свойственная этому периоду глубина проникновения в смысл и значение образа сказалась и на содержании, и на форме классического иконостаса. Проводя параллель между святостью и иконописанием, можно сказать, что он явился внешним выражением и завершением высшего периода русской святости.

Воспроизведенный здесь иконостас, представляющий собой один из лучших известных нам образцов походного иконостаса, все же недостато-



чен, несмотря на разъяснения и описания, для того чтобы составить себе представление о классическом храмовом иконостасе. Следует помнить, что большую роль играют размеры. Но все же, если мы мысленно увеличим фигуры чина до трех метров, а в соответствии с ними и все остальное, мы сможем получить представление, например, о том грандиозном ансамбле во Владимире, в создании которого в 1408 г. принимал участие прп. Андрей Рублев.



*Христос Пантократор. VI в. Монастырь Св. Екатерины. Синай*

# ИКОНЫ ХРИСТОВЫ

«Неописанное Слово Отчее из Тебе, Богородице, описася воплощаемь, и осквернившийся образ в древнее вообразив, Божественною добротою смеси; но исповедающе спасение, делом и словом сие воображаем».

Этот кондак Недели Торжества Православия (первое воскресенье Великого поста), когда Церковь празднует победу святых икон и окончательное торжество Боговоплощения, вкратце содержит все учение об образе в высшем смысле этого слова. Как образ Бога невидимаго, как перворожден всяя твари (Кол. 1:15), Ипостась Логоса есть «краткое и ясное возведение природы Отца»<sup>17</sup>. Божественное Слово есть тот Первообраз, по которому человек создан по образу и подобию Божию<sup>18</sup>. Поэтому вочеловечение Сына Божия обновляет образ, через грехопадение человека утеравший подобие<sup>19</sup>; оно не только совершенное Богоявление, но и осуществление совершенного человека, то, чего не смог совершить «первый Адам» (ср.: 1 Кор. 15:45). Икона Богочеловека Христа есть образная передача халкидонского догмата: она изображает воплотившуюся Божественную Личность, Сына Божия, ставшего Сыном человеческим, по Божественной Своей природе «единосущного Отцу», по человеческой «единосущного нам».

Если Христос, последний Адам (1 Кор. 15:45), являет собой Первообраз первого человека, то, с другой стороны, будучи Осуществителем домостроительства спасения, Он воспринимает подобие падшей человеческой природы, то, что является «неподобием», свойственным «образу раба» (ср.: Флп. 2:7), «человеку в язве» (ср.: Ис. 53:3). Так в течение Своей земной жизни Христос, не переставая быть «подлинным образом», соединяет в Себе два аспекта: славного подобия Отца и кенотического неподобия – образ Божий и «рабий зрак» (ср.: Флп. 2:6–7), причем для внешнего взгляда первый заслоняется вторым. Даже ближайшие ученики только один раз, на Фаворе, увидели Христа перед Его страданиями в прославленном виде Его обоженного человечества.

Церковь, видящая Христа глазами непоколебимой веры, всегда в своей иконографии и гимнографии показывает Его как Богочеловека во всей Его славе, даже в крайнем Его унижении.

<sup>17</sup> Григорий Богослов, *свт.* Слово 30-е (О богословии 4-е), 20 // PG 36, col. 129a (ср.: Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 440. – *Ред.*).

<sup>18</sup> См.: Афанасий Великий, *свт.* Против язычников, 2 // PG 25, col. 5с/8а (рус. пер.: Творения. Ч. 1. СТСЛ, 1902. С. 127. – *Ред.*).

<sup>19</sup> См.: Он же. О воплощении, 14 // PG 25, col. 120 cd (рус. пер.: Там же. С. 208. – *Ред.*).





*Спас Нерукотворный. Москва. Третья четверть XIV в. ЦМиАР*

## НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ СПАСОВ

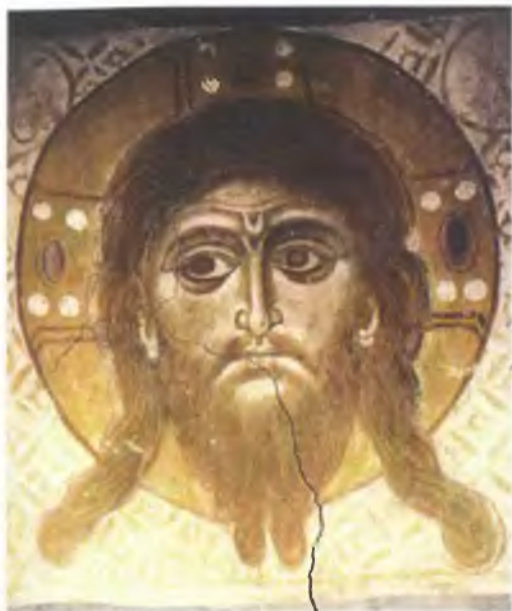
Нерукотворный (ἀχειροποίητος) образ, или икона Спаса «на убрусе», известная на Западе как «святой лик» (μανθίλιον), занимает первое место среди икон Христовых.

Выражение «нерукотворный» получает свое подлинное значение в свете евангельского сопроводительного текста (см.: Мк. 14:58): «нерукотворный» образ – это прежде всего воплощенное Слово, явленное в *храме тела* Своего (Ин. 2:21). С этого времени Моисеев закон, запрещающий человеческие образы (см.: Исх. 20:4), теряет смысл, и иконы Христовы становятся неопровержимыми свидетельствами Боговоплощения. Вместо того чтобы творить «рукотворенный», т. е. сделанный по своему произволению образ Богочеловека, иконописцы должны следовать преданию, связывающему их с «нерукотворенным» первообразом. Это предание в начале V в. приобрело легендарную форму в истории эдесского царя Авгаря, заказавшего живописный портрет Христа. Византийская версия легенды говорит, что эдесский образ был отпечатком лика Спасителя на плате, который Он приложил к Своему лицу и передал посланцу Авгаря<sup>20</sup>. Первые образы Христа, «мандилион» и два его чудесных отпечатка на черепицах, «керамиды», должны были, таким образом, являться своего рода «нерукотворными» документами, непосредственными и, так сказать, материальными свидетельствами вочеловечения Бога-Слова. Эти легендарные повествования по-своему выражают догматическую истину: христианская иконография, и прежде всего возможность изображать Христа, основана на самом факте Воплощения. Поэтому священное искусство иконописания не может быть произвольным творчеством художника: так же как богослов в области мысли, иконописец должен в искусстве выражать живую, «нерукотворенную» Истину, Откровение, содержащее Церковью в Предании. Лучше, чем какое-либо другое священное изображение, «нерукотворный» образ Христа выражает догматическую основу иконографии. Поэтому VII Вселенский Собор уделил этой иконе особое внимание<sup>21</sup>, и именно эта икона Христа почитается в день Торжества Православия (см. выше кондак праздника, с. 117).

Иконографический тип Нерукотворного Спаса представляет только лик Христа, без шеи и плеч, обрамленный с обеих сторон длинными прядями волос. Борода иногда кончается клином, иногда раздвоена. Правильные черты

<sup>20</sup> См. византийское повествование об эдесском образе, ложно приписываемое Константину Багрянородному (см.: PG 113, col. 424–454). Ср. западную легенду о св. Веронике.

<sup>21</sup> См.: Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1873. С. 559–560.



*Спас Нерукотворный «на убрусе». Фреска церкви Спаса на Нередице. Новгород. 1199 г.*



*Спаса Нерукотворный «на чрепи». Фреска церкви Спаса на Нередице. Новгород. 1199 г.*

лица переданы схематично: прекрасная линия рта лишена всякой чувственности, удлинённый и тонкий нос составляет вместе с широкими бровями рисунок, напоминающий пальму. Серьёзное и бесстрастное выражение лика Богочеловека не имеет ничего общего с бесстрастным равнодушием к миру и человеку, так часто встречающимся в религиозных изображениях Дальнего Востока. Здесь бесстрастие абсолютно чистой человеческой природы, исключающей грех, но открытой всему горю падшего мира. Взгляд больших, широко раскрытых глаз, обращённых к зрителю, печален и внимателен; он как будто проникает в самые глубины сознания, но не подавляет. Христос пришел не судить мир, но чтобы мир был спасен Им (см.: Ин. 3:17). В нимбе, окружающий голову Христа, вписан знак креста. Этот крещатый нимб мы видим на всех изображениях Господа. Греческие буквы в трех концах креста составляют Имя Божие, открытое Моисею:  $\delta\ \omega\nu$  – Сый (Сущий) (см.: Исх. 3:14). Это страшное имя Иеговы, принадлежащее божественной природе Христа. Сокращенное написание имени Иисуса Христа  $\text{IC XC}$  (на одной внизу, на другой –верху) указывает на Ипостась воплощенного Слова. Надписание имени обязательно на всех иконах Христа, Богородицы ( $\text{MP } \Theta Y$ ) и всех святых.

Иконы Нерукотворного Спаса были, вероятно, многочисленны в Византии начиная с VI в.; они особенно распространились после перенесения



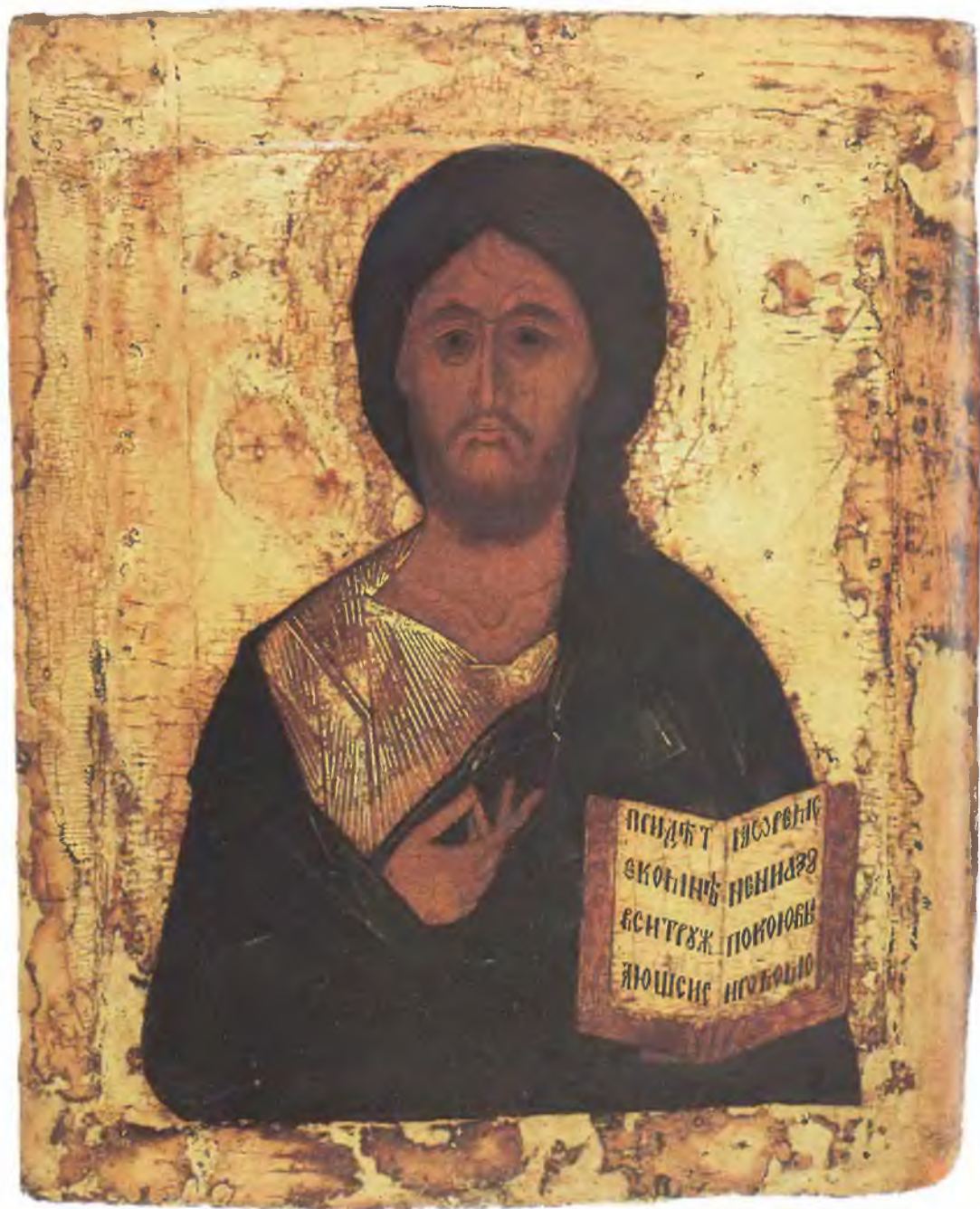
иконы из Эдессы в Константинополь в 944 г. Однако лучшие иконы этого типа, которые нам известны, русского происхождения. Одна из древнейших сохранившихся икон (XII в.) находится в московском Успенском соборе. Она написана в монументальном стиле, напоминающем фреску<sup>22</sup>.

Наша икона (см. с. 121) написана на хоругви русским иконописцем около 1945 г. Здесь новая техника и художественное чутье нашего современника послужили для передачи того, что не творится человеческими руками: традиционного облика Христа, каким знает Его только Церковь.



*Спас Нерукотворный. Хоругвь. Около 1945 г.*

<sup>22</sup> Например, фреску Нерукотворного Спаса того же времени в Нередице. Об иконах этого типа см.: *Грaбар А. Н. Нерукотворенный Спас Ланского собора. Прага, 1930 (Seminarium Kondakovianum: Зо- графика: Памятники иконописи. Вып. 3).*



*Спас Вседержитель. Россия. XVI в. Галерея Темпл. Лондон*

## ГОСПОДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

Иконописный тип Христа Вседержителя (Панτοκράτωρ) выражает в человеческих чертах воплощенного Сына Божия божественное величие Творца и Искупителя, правящего судьбами мира. Вседержитель восседает на престоле, благословляя правой рукой и держа в левой свиток или книгу. Таким Он изображается, например, в композиции Деисус, где по сторонам престола Ему предстоят Богородица и Предтеча<sup>23</sup>. Представлен ли Он один или в окружении святых, в этом иконографическом типе изображение Господа Вседержителя может быть сокращено до поясного, когда престола не видно (за исключением икон Страшного Суда, где Господь всегда изображается в полный рост на престоле славы). Огромные полуфигурные изображения Господа Вседержителя в мозаиках или фресках византийских куполов выдержаны в монументальном стиле, подчеркивающим грозный облик Господа, Владыки мира, грядущего судить живых и мертвых. Однако на моленных иконах Христос Вседержитель, сохраняя все Свое величие, не имеет ничего устрашающего. Строгое выражение Его лика исполнено милости. Это милосердный Господь, пришедший в мир, чтобы взять на Себя его грехи. Книга в Его левой руке раскрыта, и в ней читаются слова Евангелия, которые могут отличаться на разных иконах. На нашей иконе (см. с. 122) приведены слова из Евангелия от Матфея: *Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененнии, и Аз успокою вы <...> иго бо Мое благо* (Мф. 11:28–30).

На этой русской иконе XVI в. Христос облачен в темно-синий гиматий. Хитон же Его изображен как одеяние славы, на что указывает золотая разделка (ассист<sup>24</sup>). Густые волосы Господа ниспадают на Его левое плечо. Десница сложена в жесте благословения и указывает на книгу Евангелия, предлагаемую Христом верующим. Надпись и крест в нимбе частично утрачены.

Большая икона, воспроизведенная на с. 124, датируется концом XV столетия. Здесь Спаситель изображен как Царь славы, окруженный небесными силами. Он восседает на великолепном резном престоле, благословляя правой рукой и держа в левой раскрытое Евангелие с комбинированным текстом: «Не на лица зря судите, сынове человеческие, но праведен суд судите. Каким судом судите...» (ср.: Ин. 7:24; Мф. 7:2). Христос окружен мандорлой, в которую вписаны два четырехугольника, образующие восьмиконечную звезду – символ будущего века. Внутренний четырехугольник включает в себя только фигуру

<sup>23</sup> См. выше, глава «Иконостас» (с. 100).

<sup>24</sup> «Ассист» – технический термин, объясненный выше, в разделе «Техника иконописания» (см. с. 93).





Христос Пантократор. Москва. XV в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Вседержителя; сама мандорла охватывает Его престол и окружающих Его херувимов. В углах второго четырехугольника помещены символы четырех Евангелистов, проповедавших Евангелие четырем концам света. Сильное и спокойное движение Творца, «сидящего на херувимех», передается тварному миру: трепещущим херувимам и четырьмя символическим животным.

Еще одна воспроизведенная здесь икона типа Вседержителя – поясная, заключена в эмалевую рамку, которая следует контуру фигуры Христа. Он благословляет правой рукой и держит другой Евангелие, раскрытое на тех же словах, что и в первой описанной иконе. Здесь изображение Христа упрощено, менее утонченно разработано. На хитоне нет золотой разделки, и общий вид Спасителя не столь величествен: иконописец стремился передать скорее милосердие и кротость Искупителя как Господа, слушающего мольбы людей.

Эта икона была написана в русской мастерской во второй половине XIX в. Хотя она и принадлежит времени упадка, она все же верна иконописному канону как в понимании Христа Вседержителя, так и в приемах живописной техники.



*Спас Вседержитель. Мозаика в куполе церкви Богородицы Паммакаристы. Начало XIV в. Константинополь*



*Спас Вседержитель. Икона в эмалевой рамке. Россия. Вторая половина XIX в.*





*Богоматерь с младенцем. VI в. Музей им. Хоненко*

# ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ

Церковь оказывает Богоматери чрезвычайное почитание (ὑπερδουλία), вознося Ее превыше всех святых и превыше небесной иерархии. Избранная Приснодева стоит в центре всей истории спасения. Действительно, Божественное Провидение, учитывающее свободную волю твари, не могло прийти к высшей своей точке – вочеловечению Сына Божия – без согласия Приснодевы осуществить в Себе *тайну, сокровенную от век и от родов* (Кол. 1:26), и стать, таким образом, Матерью Бога. Поэтому прп. Иоанн Дамаскин и говорит, что имя Богоматери (Θεοτόκος) «составляет все таинство Домостроительства»<sup>25</sup>. Мариологический догмат неотъемлем от христологии. Невозможно, как хотел Несторий, отрицать Богоматеринство Пресвятой Девы, не ущемляя тем самым догмата воплощения Божественной Ипостаси, Сына Приснодевы. Не отдельно умопредставляемая человеческая природа Христа, но сама Личность Сына Божия по человечеству родилась от Марии – от тварного существа, Духом Святым соделанного способным к принятию в утробе своей грядущее в мир Слово Божие.

Имя «Богоматерь» выражает исключительность Ее отношения ко Второму Лицу Святой Троицы, отношение материнства, к которому Ее человеческая личность была призвана Божественным Избанием. Это особое положение в деле спасения, эта единственная роль в Боговоплощении не была лишь инструментальной функцией. Мария, «Матерь Иисусова» (ср.: Деян. 1:14), осуществила эту уникальную связь со Своим Сыном в Своей святости. И святость эта не может быть ничем иным, как той «всесвятостью», той полнотой благодати, которая дана Церкви – продолжению прославленного человечества Христова. Но если Церковь еще ожидает наступления будущего века, то Богоматерь уже переступила грань этого вечного Царствия: единственное человеческое существо, всецело обожненное, начаток будущего обожения твари, Она рядом со Своим Сыном правит судьбами мира, еще разворачивающимися во времени.

Прославление Богоматери не может сравниться с почитанием святых или ангелов. Многоразличные аспекты Ее славы, превосходящей все, что можно представить себе в земном мире, породили множество Ее икон, из которых мы здесь воспроизводим лишь некоторые основные типы.

25

Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры, III, 12. – С. 150.





*Богоматерь Знамение. Россия. XVI в. Частное собрание*

## ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ ЗНАМЕНИЕ

Икона конца XVI в.

Икона Знамения принадлежит к наиболее чтимым иконам Богоматери. Это изображение с характерно воздетыми руками относится к иконографическому типу Оранты, но с Христом на груди. Жест молитвы, воздетые руки, характеризующий Оранту, не является специфически христианским. Он был известен как в Ветхом Завете, так и в античном мире. Особенное распространение он получил в первохристианскую эпоху, но уже не как простой жест молитвы, а как олицетворение молитвы в образе Оранты. Эти изображения имеются как на фресках в катакомбах, так и на донышках священных сосудов, найденных там же. На последних много изображений Божией Матери в позе Оранты с надписью «Мария» или «Мара» (древневосточная форма этого имени), которые относятся к началу IV в. К тому же веку относится и самое раннее известное изображение Божией Матери Оранты со Спасом Эммануилом на груди – наше Знамение. Это изображение с двумя монограммами Христа по сторонам находится в римской катакомбе Чимитеро Маджоре<sup>26</sup>.

Наряду с торжественным изображением Божией Матери Оранты (без Христа) изображение Знамения служит запрестольным образом в православных храмах как иконографическое раскрытие Церкви, олицетворенной в лице Божией Матери, вместившей в себя невместимого Бога.

Изображение Знамения имеет два варианта: на одних иконах Христос изображается в мандорле, на других, как на фреске в «Чимитеро Маджоре», – без нее; кроме того, на одних иконах Божия Матерь изображается по пояс, на других – во весь рост (например, Ярославская Оранта XII–XIII вв. в Третьяковской галерее). На фоне иконы по сторонам Божией Матери помещаются иногда огненные серафимы или другие ангелы (как на воспроизведенной здесь иконе), чем подчеркивается значение Ее как высшей ангелов, «честнейшей Херувим и славнейшей без сравнения Серафим».

В иконостасах православных храмов, выражающих догматическое учение Церкви, икона Знамения, как мы видели, помещается обычно в середине пророческого ряда, так называемого Богородичного чина, т. е. является центральной иконой ветхозаветной Церкви, чающей искупления. Как известно, ветхозавет-

<sup>26</sup> Фреска эта, как полагает Кондаков, «является очевидной копией древнейшей восточной иконы Богоматери» (Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 1. СПб., 1914. С. 168). Другим древнейшим образцом Знамения является изображение на ампуле, привезенной в V столетии с Востока и находящейся в музее Болоньи (воспроизведено там же у Кондакова).



*Богоматерь с младенцем Христом. Роспись катакомбы Чимитере Маджоре. Рим. Начало IV в.*

ные пророчества о Боговоплощении завершаются уже не образным (как пророчества Соломона, Моисея, Иакова и др.), а явным и ясным предсказанием пророка Исаии, которого за ясность и точность его пророчеств называют «пятым Евангелистом»: *Сего ради даст Господь Сам вам знамение: се Дева во чреве зачнет и родит Сына и наречеши имя Ему Еммануил* (Ис. 7:14). Изображение Божией Матери с Отроком Эммануилом в лоне и есть это Знамение, возведенное пророком и явленное миру в своем осуществлении. Отсюда и название иконы. Знамение есть образ Боговоплощения, откровение Второго Лица Святой Троицы, явление Сына Божия через Его Человечество, воспринятое от Богоматери. Как само пророчество Исаии, икона Знамения является раскрытием пророческих предображений о Боговоплощении. Очевидно, по этой причине на некоторых иконостасах (см. ил. на с. 106) отсутствует сам пророк Исаия. Это не упущение, а, наоборот, особенно глубокое проникновение в смысл и содержание иконы Знамения: поскольку изображено само Знамение, данное Господом, то изображение пророка с его пророчеством является излишним повторением.

Можно сказать, что как, по словам свт. Василия Великого, «слово истины <...> по домостроительству Духа <...> так сжато и кратко, что немногим означает многое»<sup>27</sup>, так и икона Знамения в своей величественной простоте является

<sup>27</sup> Василий Великий, свт. Беседа 3-я: На слова: «Внемли себе» (Втор. 15:9) // Тво-

одной из самых сложных и глубоких по содержанию Богородичных икон. Наша икона имеет особенность, которая встречается очень редко в иконах Знамения: здесь не только Эммануил изображен в мандорле, но и сама Божия Матерь. Иначе говоря, наряду с раскрытием Божественной славы Спаса Эммануила здесь раскрывается и слава Его Матери. Ибо как Человечество Его неотделимо от Матери, так и слава Матери неотделима от славы Богомладенца. Однако мандорла Божией Матери отличается от мандорлы Спасителя как своими красками, так и отсутствием золотой разделки. Сине-зеленая, по краям окрашенная в розовый цвет, переходящий в красный, она, по-видимому, является образным переложением слов канона Божией Матери, где Она прославляется как «огнеобразная колесница Слова»<sup>28</sup>, как «утро светлейшее <...> Солнца носящая Христа»<sup>29</sup> и др. Символика сочетания этих цветов, очевидно, соответствует ночному мраку греха и неведения и заре утра наступающего дня воссоздания мира. Этим подчеркивается космическое значение Богоматери и Ее роль в воссоздании как «мир обновившей во чреве Своем всецел»<sup>30</sup>.

Холодный тон закрывающего борта иконы оклада, сделанного из тисненого серебра, и гравированные венчики усиливают общий теплый тон иконы и, прекрасно сочетаясь с красками, придают ей торжественный и праздничный вид.

рения. Ч. 4. М., 1846. С. 31.

<sup>28</sup> Канон Пресвятой Богородице, глас 4-й. Песнь 5-я.

<sup>29</sup> Там же. Песнь 3-я.

<sup>30</sup> Ср.: Воскресный канон, глас 1-й. Ирмос 7-й песни.



*Богоматерь Знамение.  
Запрестольная выносная икона.  
Москва. XVI в. ГИМ*



*Богоматерь Великая Панагия.  
Владимиро-Суздальская Русь. XIII в. ГТГ*





Богоматерь Одигитрия. Тверь. Первая четверть XV в. ЦМиАР

## БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ

Иконографический тип Богоматери Одигитрии (ή Ὀδηγήτρια) имеет несколько прототипов, восходящих к глубокой древности. Византийское предание возводит его к образу, написанному св. Евангелистом Лукой. Согласно этому повествованию Сама Богоматерь благословила этот Свой образ со словами: «Мое благословение пребывает навеки с этой иконой». Святой Лука послал этот образ в Антиохию «державному Феофилу» вместе с текстом Евангелия. Около середины V в. по приказанию императрицы Евдоксии образ был послан в Константинополь в подарок ее свекрови, императрице Пульхерии<sup>31</sup>. Это повествование было общепринятым в Византии в IX в., когда впервые появляется наименование «Одигитрия» на печатях. Неизвестно, происходит ли это название от храма «Путеводителей» (τῶν ὁδηγῶν), в котором императоры обычно молились перед выступлением в походы, или же икона Богоматери, именуемая «Путеводительница», дала название храму, перестроенному Михаилом III (842–867). Как бы то ни было, в это время

<sup>31</sup> См., например, в одном месте 1-й книги исторической компиляции Феодора Чтеца (ок. 530 г.). Однако это место может являться и более поздней интерполяцией (греч. цитату см.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. Пг., 1915. С. 154).



*Богоматерь Одигитрия.  
Начало VII в.  
Церковь Санта Мария ад  
Мартирес. Рим*



*Богоматерь Одигитрия.  
Византия. Первая половина  
XIV в. Галерея Темпл, Лондон*



Богоматерь Одигитрия. Рисунок Л. А. Успенского

чудотворной иконе Божией Матери, перенесенной позднее во Влахернский храм, уже приписывалась особая роль в судьбах христианской империи. Это отношение способствовало формированию иконографического типа, византийского по преимуществу, который в IX в. окончательно вырабатывается и получает наименование «Одигитрия»<sup>32</sup>.

Сирийские прототипы Одигитрии, уже многочисленные в VI в., изображают Богоматерь стоящей и держащей на левой руке полулежащего спеленутого Младенца. Эти изображения изменяются под влиянием византийского понимания. Иконы Одигитрии, создаваемые в Византии, изображают Младенца Христа всегда прямо сидящим на левой руке Богоматери: здесь Он уже не грудной младенец, а тип Христа Эммануила; это «превечный Бог», исполненный премудрости, несмотря на свой юный возраст. Облаченный в одеяние славы – гиматий, разделанный золотом, – Христос Эммануил держит в левой руке свиток, а правой благословляет, глядя прямо перед Собой. Богоматерь стоит прямо и величественно, без выражения какой-либо нежности к Сыну. Она смотрит на зрителя или же отводит взгляд в сторону, поверх головы Младенца. Поднятая к груди рука может выражать жест молитвы, но скорее это жест указующий:

<sup>32</sup> См.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. С. 152–293.



Богородительница указывает людям на Сына Божия, через Нее пришедшего в мир. Можно понять этот жест и как царственный, представляющий Ее Сыну верующий народ, на что и отвечает Христос Эммануил Своим широким, величественным жестом благословения.

Икона Одигитрии, созданная в Византии, напоминает ритуальный распорядок императорского дворца, где жизнь «порфирородного» монарха превращалась в ряд официальных церемоний, в которых подавлялось всякое выражение человеческого чувства, дабы выявить священный характер императорского достоинства.

Однако в то же время эта величаящая отрешенность, чуждая всякому выражению человеческих эмоций, лучше всего соответствует догматическому смыслу иконы, являющей Богоматеринство Приснодевы с Христом Эммануилом.

Тип Одигитрии породил множество иконографических вариантов, освященных явлением чудотворных икон и носящих различные наименования. Здесь мы воспроизводим три списка с икон Богоматери Одигитрии, почитаемых в России: чудотворные иконы Богоматери Смоленской, Тихвинской и Казанской.



*Богоматерь Одигитрия на троне. Моливдовул. 717–720 г. ГЭ*



*Богоматерь Одигитрия в рост с младенцем. Моливдовул. XIV в. ГЭ*



*Богоматерь Смоленская. Россия. XVI в. Кастел де Вийенборг (Нидерланды)*

## СМОЛЕНСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Икона Одигитрии, именуемая Смоленская (празднование ее 28 июля) была, по преданию, привезена на Русь греческой царевной Анной, супругой святого князя Владимира. Согласно другой версии ее привезла византийская царевна того же имени, вышедшая в 1046 г. за черниговского князя Всеволода. Эту икону в 1101 г. Владимир Мономах поместил в соборе города Смоленска. Ни одно из ее воспроизведений, среди которых многие особо почитаются как чудотворные, не восходит дальше XIV в., считает Н. П. Кондаков<sup>33</sup>.

Русская икона Смоленской Божией Матери особенно близка к византийскому типу Одигитрии. Здесь – та же величавость в позе Богоматери и Младенца Эммануила, те же торжественные жесты, которые мы пытались описать выше. Воспроизведенная здесь икона – прекрасная работа XVI в. (108×82 см). Утонченная голова Богоматери покоится на длинной грациозной шее; она покрыта мафорием, украшенным тремя звездочками: надо лбом и на каждом плече. Этот символ приснодевства (ἀειπαρθενεία) – т. е. девства до рождения, во время и после него – обязателен на всех иконах Пресвятой Богородицы. Это декоративное изменение трех первоначальных крестиков, обычно украшавших мафорий Богородицы на древнейших иконах. Гиматий Эммануила, покрывающий все Его тело, разделан золотом. Богоматерь изображена в пол-фигуры, но, очевидно, мыслится стоящей, так как Сын Ее не сидит у Нее на коленях: Она держит Его высоко и прямо на левой руке в церемониальной позе, как на византийских иконах Одигитрии.

Филигранные нимбы и богато разделанная серебряная риза XVII в. закрывают фон, на котором выделялись фигуры. Обрамление, сделанное, вероятно, тогда же, содержит одиннадцать иконок кованого серебра: наверху – ангел-хранитель и свт. Николай; на левой стороне – три сирийских мученика: Гурий, Самон и Авив – покровители брака; на правой – три отца Церкви: свт. Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст. Внизу – три святых митрополита Московских: Петр, Алексей и Иона.



Богоматерь Тихвинская. Россия. Начало XVIII в. Музей икон. Реклинхаузен (Германия)



## ТИХВИНСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Тихвинская икона Пресвятой Богородицы (празднование ее 26 июня) почитается в России с 1383 г. Она ближе всего к византийскому типу Одигитрии Елеусы (Милостивой). Н. П. Кондаков считает, что Тихвинская икона воспроизводит появившийся уже в Византии вариант Елеусы<sup>34</sup>. Как бы то ни было, здесь в классическом типе византийской Одигитрии появляются некоторые изменения. Младенец Эммануил изображен уже не прямо обращенным к зрителю; Он повернут к правому плечу Матери, а лик Его изображен вполоборота. Он так же прямо сидит на левой руке Богоматери, но поза Его уже не столь церемониальна. Правая Его нога под простым гиматием (без золотой разделки) повернута так, что ступня ее видна из-под полувыгнутой левой ноги. Также и Его жест благословения менее величествен: Младенец не простирает торжественно всю руку, а лишь поднимает кисть для благословения. Фигура Богоматери несколько сдвинута в правую сторону иконы. Не теряя Своего величавого выражения, превыше всех человеческих чувств, Тихвинская Одигитрия слегка склоняет голову к Младенцу Эммануилу. Взгляд Матери обращен не на Младенца, но вся Она обращена к Нему и Ее задумчивое и печальное выражение являет нам Одигитрию милостивую, молящуюся Своему Сыну за падший мир.



*Богоматерь Тихвинская. Россия.  
Первая половина XVII в. Музей икон.  
Реклинхаузен (Германия)*

Воспроизведенная здесь слева икона восходит, вероятно, к XVI в.<sup>35</sup> Несмотря на поздние поправки, в ней видна рука большого мастера. Икона того же типа, воспроизведенная справа, характерна для русской иконописи XVII в. Сравнение этих двух икон может дать понятие о той свободе, которая предоставляется художнику при передаче одного и того же иконографического типа.

<sup>34</sup> См.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. С. 211–212.

<sup>35</sup> В настоящее время датируется нач. XVIII в. – Ред.



Богоматерь Казанская. Россия. Конец XVI в. Частная коллекция



## КАЗАНСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Казанская икона Богоматери (празднования ее 8 июля и 22 октября) была явлена в 1579 г. «Явлением» иконы согласно принятому в старых летописях и житиях святых словоупотреблению называется какое-либо чудесное событие, чрез которое неизвестная дотоле икона становится новым источником благодати. Сказание о явлении иконы Богоматери в Казани, столице татарского ханства, незадолго перед тем покоренного русскими, представляет типичный пример такого события. Пресвятая Богородица несколько раз являлась во сне одной девочке, повелевая указать церковным и светским властям место, где лежит под землей Ее чудотворная икона. Ни клир, ни светские власти не поверили девочке. Но ей и ее матери удалось откопать икону. Эта новоявленная икона Богоматери была с великой честью перенесена в собор, где от нее произошли чудеса. Эта икона сопровождала народное ополчение, которое в 1612 г. освободило Москву от поляков. В 1812 г. Казанская икона вместе со Смоленской хранила русское войско. Историческую роль Казанской Богоматери в России можно сравнить с ролью Влахернской Богоматери в Византии.

Списки образа Казанской Богоматери очень многочисленны. Можно сказать, что из числа Богородичных икон эта была наиболее распространенной в России. Воспроизведенная здесь икона была написана приблизительно в конце XVI столетия, т. е. вскоре после явления Казанской иконы.

На нашей иконе Богоматерь изображена только до плеч. Руки – левая, держащая Младенца, и правая, молебнo к Нему простертая, – не видны. Младенец Эммануил также показан в полфигуры. Левая Его рука, обычно держащая свиток, покрыта гиматием, разделанным золотом, как на Смоленской иконе. Христос стоит прямо, лицом к верующим. Его благословляющая правая рука на нашей иконе попорчена огнем, но все же видно, что жест ее не столь торжествен, как на Смоленской Одигитрии. Богоматерь склоняет голову к Младенцу больше, чем на Тихвинской иконе. Лик Ее строг, но вместе с тем отражает женственную, грустную и серьезную нежность. Не обращая взгляда непосредственно на Своего Младенца, Богоматерь как бы созерцает посланничество Спасителя, приемлющего на Себя страдания мира. Здесь уже не церемониальное представление Его народу: византийская тема Одигитрии совершенно изменилась в русской иконе Казанской Божией Матери.

Наша икона была недавно расчищена в Париже. Краски ее великолепны: мафорий огненно-пурпурного цвета выделяется на золотистом охристом фоне.



Богоматерь на троне. Крит. Последняя четверть XVI в. Музей Бенаки

## БОГОМАТЕРЬ НА ТРОНЕ

Икона, приписываемая критской школе последней четверти XVI в.

Этот иконографический тип известен в России обычно под именем Кипрской Богоматери<sup>36</sup>, чудотворная мозаичная икона которой была известна на Кипре еще в начале VII в. Кроме того, этот образ носит название Печерской Божией Матери – от чудотворного образа в Киево-Печерской Лавре<sup>37</sup>. Замечательные переводы этого образа находятся также в храмах Мистры: Перивлепты (второй половины XIV в.) и Пантанассы (начала XV в.)<sup>38</sup>. Особенно широко это изображение привилось на средневековом Западе, где оно стало излюбленной формой скульптурных изображений Богоматери. Аналогичные нашей иконе изображения имеются и среди фресок и икон XVI в. на Афоне<sup>39</sup>.

Воспроизведенная здесь икона представляет собой торжественное изображение Богоматери, сидящей на троне и держащей прямо перед собой на коленях Отрока Христа, Которого Она придерживает левой рукой у плеча, правой – у ноги. Младенец изображен в позе Вседержителя: благословляющим правой рукой, а левой держащим свиток, упирающийся в колено. По сторонам подходят, преклоняясь, с левой стороны от зрителя Архангел Михаил, с правой – Архангел Гавриил. По бортам иконы, в так называемых клеймах,



*Богоматерь на престоле.  
Скульптура. Начало XIV в.  
Сербия. Монастырь Соколица*

<sup>36</sup> Празднование 9 июня.

<sup>37</sup> Празднование 3 мая и 15 августа.

<sup>38</sup> Об этом типе икон см.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. С. 316–356.

<sup>39</sup> См.: Там же. Рис. 199–202. С. 352–355.





*Богоматерь с Младенцем и ангелами. Мозаика церкви Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна. VI в.*

где помещаются обычно семейные или особо чтимые святые, а также сцены из Священной истории и из жизни святых, расположены в верхнем ряду: Благовещение<sup>40</sup>, Распятие, Снятие со Креста, Сошествие во ад. На левом от зрителя борту иконы сверху вниз: Иоанн Предтеча, апостол Петр, великомученик Георгий и великомученица Екатерина; с правой стороны: Иоанн Богослов, апостол Павел, великомученик Димитрий Солунский, прп. Антоний Великий. В нижней части иконы: свт. Григорий Богослов, свт. Иоанн Златоуст, свв. Константин и Елена, свт. Василий Великий и свт. Николай.

Критская школа, которой приписывается эта икона, восходит к XIV столетию. Будучи в XIV–XV вв. явлением чисто провинциальным (о чем свидетельствуют росписи на Крите), после падения Константинополя в 1453 г. она становится главной его преемницей<sup>41</sup> и начинает играть большую роль, особенно

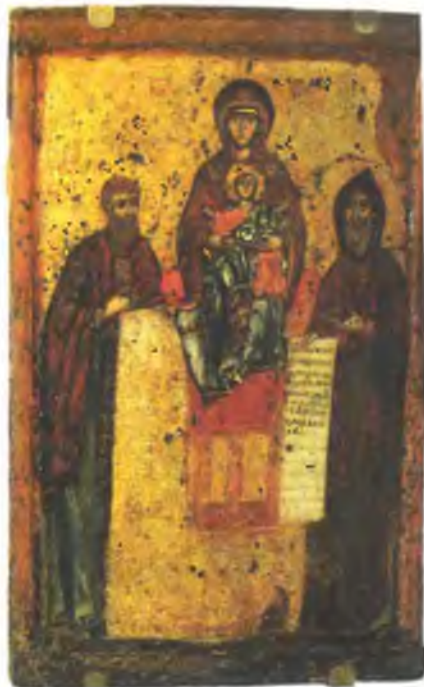
<sup>40</sup> Это Благовещение представляет почти полную аналогию с иконой, воспроизводимой в сборнике Кондаковского Семинария (см.: *Seminarium Kondakovianum*. Т. 1. Прага, 1927. С. 215), где ей посвящена статья Н. Беляева. Там тот же архитектурный фон с тем же деревом, те же складки одежд. Небольшая разница лишь в пропорциях Божией Матери и Архангела, которые на нашей иконе более удлиненные и более стройные. На основании стилистически-иконографического анализа и сопоставления этой иконы с памятниками афонского искусства, фресками и миниатюрами автор высказывает предположение, что это Благовещение написано критским мастером на Афоне во 2-й пол. XVI в.

<sup>41</sup> См.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 256–258.

в XVI в., но уже широко используя заимствования с Запада.

Воспроизведенная на с. 142 икона представляет собой один из лучших известных нам образцов иконописи этой школы и показывает, что отдельные мастера и в конце XVI в. держались иконописного канона. Величественная и строгая поза Богоматери со столь же величественным Отроком Христом, восседающим на Ее коленях как на престоле, резко контрастирует с позами ангелов, склоняющихся с молебно простертыми к Богоматери руками. Превосходство Божией Матери над ними как «высшей всех Ангел и Архангел и вся твари честнейшей»<sup>42</sup> подчеркивается здесь и размерами Ее фигуры – большей, чем фигуры ангелов.

Не меньшей торжественностью дышат и фигуры святых, изображенных на бортах иконы. Эта несколько официальная торжественность, которая была свойственна строгой иерархичности Византийской империи, еще более подчеркивается здесь ярко выраженной линейностью и сухой, детализированной трактовкой формы, придающей, особенно одеждам святых, изображенных на бортах иконы, несколько металлический характер. Эти свойства, унаследованные критской школой от последнего периода византийского искусства, являются характерными ее чертами. Но эти особенности, придающие изображению некоторую холодность, отнюдь не нарушают общего единства иконы, которая производит строгое и сильное впечатление.



*Богоматерь Печерская (Свенская).  
Россия. 1288 (?). ГТГ*

<sup>42</sup> Ср.: Молитва Пресвятой Богородице после Акафиста.



*Богоматерь Умиление. Вторая половина XIV в. Благовещенский собор Московского Кремля*



## ИКОНЫ БОЖИЕЙ МАТЕРИ «УМИЛЕНИЯ»

Иконы, изображающие взаимное ласкание Богоматери и Младенца, носят название «Умиления»<sup>43</sup>. В отличие от торжественности и строгой величавости икон Божией Матери Одигитрии, где подчеркивается Божество Отрока Христа, иконы «Умиления» полны естественного человеческого чувства, материнской любви и нежности. Здесь более, чем в Одигитрии, выражен человеческий аспект Богоматеринства и Боговоплощения, сильнее подчеркнуто то, что человечество Богоматери есть и человечество Ее Сына, от которого Она неотделима по Его рождению.

Икона «Умиление» — образ Матери, глубоко скорбящей о предстоящих страданиях Сына и в молчании переживающей неизбежность этих открытых Ей заранее страданий (*...и Тебе Самой оружие пройдет душу...* — Лк. 2:35). Сам Младенец здесь Тот же, что и на иконах Одигитрии, Отрок Эммануил, в тех же одеждах, своей разделкой указывающих на Его предвечное Божество. Но здесь проявлениями Его чисто человеческих чувств, испугом, нежностью, а также Его жестами подчеркивается Его человечество.

Редкий в Византии, тип Умиления получил на русской почве чрезвычайно



Богоматерь Донская. Конец XIV в. ГТГ

<sup>43</sup> Название это является, по-видимому, переводом греческого имени Божией Матери *Ελεούσα* — «Милостивая», хотя по своему значению оно глубже.

широкое распространение, став одной из главных тем русской иконописи, стремление которой к выражению просветленного человеческого чувства как бы находит свое олицетворение в образе Умиления. Это одна из вершин русского художественного творчества. Ни французская готика, ни итальянское Возрождение не сумели вложить в этот образ большей теплоты. Они создавали образы более человеческие, но не более задушевные. Русские иконы Умиление оправдывают свое название, потому что при взгляде на них зрителя охватывает чувство глубокой умиленности, то чувство, которое лучше всего передается поэтическими словами прп. Исаака Сирина. По его объяснению, признак сердца милующего есть «возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объемлющей сердце, и от великого терпения умиляется сердце его, и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварью. А посему, и о бессловесных, и о врагах истины, и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились и были они помилованы; а также и об естестве пресмыкающихся молится с великою жалостью, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу»<sup>44</sup>.

Как мы говорили во введении, всякое человеческое чувство, изображенное на иконе в соприкосновении с миром Божественной благодати, осмысливается, преображается<sup>45</sup>. Пожалуй, наиболее ярким примером этого могут служить иконы Умиления. Среди всей разнообразной гаммы человеческих, душевных переживаний те, которые связаны с материнством, наиболее интенсивны, ибо наиболее связаны не только с внутренней, но и с физической жизнью человека. В иконах Умиления материнская ласка Божией Матери неразрывно связана с мучительной болью за Ее Сына. Это сострадание Ему превращается здесь в материнское сострадание всей твари, за которую Он добровольно принес Себя в жертву. И от этого сострадания «до уподобления в сем Богу» преображается наиболее инстинктивная сторона человеческой природы, которая роднит человека со всей тварью, – материнство. От соприкосновения с Божеством материнская нежность превращается во всеобъемлющую любовь и скорбь о всей твари. Горе «из боли личной потери превращается в сострадание вселенскому горю, в боль от того, что страдание вообще существует, как неустранимый элемент мирового порядка»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Исаак Сирин, прп. Слово 48-е // Творения: Слова подвижнические. Сергиев Посад, 1893. С. 209.

<sup>45</sup> См. раздел «Смысл и язык икон», с. 58–63. – Ред.

<sup>46</sup> Анисимов А. И. Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928 (Seminarium

Поэтому Божия Матерь и почитается как Радость всей твари, с которой Она имеет онтологическое единство, радость от сознания и веры в материнское заступничество «сердца милующего», которое не может вынести печали, претерпеваемой этой тварью. В образе Матери, скорбящей за распятого Сына, и находит наиболее полное выражение та всеобъемлющая любовь, которая не знает никаких законов, кроме жалости и сострадания.

Это содержание икон Богоматери Умиления, при всей их теплоте и задушевности, совершенно исключает в них всякую сентиментальность и слащавость, свойственные узкому, эгоистическому чувству. Нет в них и отвлеченной сухой схематичности.

Общий тип Умиления разделяется на множество вариантов, из которых воспроизведенные здесь четыре иконы каждая по-своему раскрывают и передают его содержание.



«Источник Жизни». Прорись, XVII в.



Богородица. Деталь иконы Богоматерь с пророками. Начало XII в.  
Монастырь Св. Екатерины. Синай



*Богоматерь Владимирская. Константинополь. XII в. ГТГ*

## ВЛАДИМИРСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Одним из древнейших вариантов образа Умиления является знаменитая византийская икона Владимирской Божией Матери XI или первой половины XII в., находящаяся в настоящее время в Третьяковской галерее в Москве.

По преданию, икона Умиления Владимирской Богоматери написана св. Евангелистом Лукой при жизни Божией Матери<sup>47</sup>, которая, увидя принесенную Ей икону, повторила Свое пророчество: *се бо, отныне ублажат Мя вси роди* (Лк. 1:48), «и на ту зрящи глаголала еси со властью: с сим образом благодать Моя и сила»<sup>48</sup>. По свидетельству летописей, упомянутая икона Третьяковской галереи, привезенная в Киев из Константинополя, находилась на Руси уже с 1155 г. В том же году она была перевезена в Суздальскую землю, в 1161 г. – во Владимир, от которого получила свое наименование, и наконец в 1395 г. – в Москву. Эта икона занимала совершенно особое положение в Древней Руси. Летописи отмечают каждое ее перенесение и каждое крупное событие в истории государства объясняют ее влиянием. На протяжении веков эта икона оказывает покровительство русскому народу и почитается как величайшая народная святыня<sup>49</sup>. Освобождавшие в 1612 г. Москву от поляков войска народного ополчения борются в то же время и за Владимирскую икону: «...яко уне есть нам умерети, не жели предати на поругание Пречистыя Богородицы образ Владимирския»<sup>50</sup>.

Отличительной чертой Владимирской иконы Божией Матери являются позы Ее и Младенца, Которого Она держит на правой руке, склонив к Нему голову. Левой рукой Она или касается плеча Младенца, или, почти всегда, держит ее у груди,

<sup>47</sup> В православной иконографии есть несколько икон Божией Матери, приписываемых Евангелисту Луке. Это отнюдь не следует понимать в том смысле, что именно данные иконы написаны рукой самого Евангелиста, а лишь так, что они соответствуют установленной им традиции. Иначе говоря, они являются списками с икон, написанных в свое время Евангелистом Лукой. Поэтому слова, произнесенные Божией Матерью при виде написанного св. Лукой Ее образа, Церковь сохраняет в службе нескольких икон Богородицы. Апостольскую традицию здесь следует понимать в том же смысле, в каком мы понимаем ее, говоря об апостольской литургии или апостольских правилах. Они восходят к апостолам не потому, что сами апостолы их написали, а по их апостольскому авторитету и характеру.

<sup>48</sup> Минея, 26 августа. Вечерня. Стихира литийная, глас 8-й.

<sup>49</sup> Память Владимирской Божией Матери празднуется трижды в году, и все три даты связаны с чудесным избавлением Москвы от татар: 26 августа в 1395 г., 23 июня в 1480 г. и 21 мая. С этой последней датой соединяется память двух событий: поновления иконы в 1514 г. при участии митрополита Варлаама (иконописца) и избавления от татар в 1525 г.

<sup>50</sup> Слава Богоматери: Сведения о чудотворных и местночтимых иконах Божией Матери. М., 1907. С. 381.





*Богоматерь Владимирская. Конец XV – начало XVI в. Музеи Московского Кремля*

молебнo прoстирая ee к Немy и в тo же время нaпpавляя нa Нeгo внимaниe зpитeля. Бoгoмлaдeнeц изoбpажaeтся вceгдa пoдoбpавшим пoд Сeбя лeвую нoгy, oт кoтopoй виднa лишь oднa стyпня. Вoспpoизвeдeннaя здeсь икoнa пpeдстaвляeт coбoй oдин из вapиaнтoв oтмeчeннoй вышe икoны XI–XII вв., oт кoтopoй oнa oтличaeтся двyмя чepтaми: Бoгoмaтeрь cмoтpит здeсь нe нa зpитeля, a пoвepx гoлoвы Млaдeнцa. Млaдeнeц oбнимaeт лeвoй pyкoй шeю Мaтepи нe нeпocpeдствeннo, a пoвepx мaфopия, тaк чтo лeвoй pyкoй Егo нe виднo. Пpeкpacнo впиcaннaя в фopмy дoски фигypa Бoжии Мaтepи пoлнa здeсь торжeствeннoгo пoкoя. Oбoбщeннaя линия cилyэтa oбeих фигyp пpидaeт oбpaзy бoльшyю мoнyмeнтaльнoсть, cвoйcтвeннyю лyчшeй пope pyccкoй икoнoписи. Бoгoмлaдeнeц изoбpажeн в живoм и лacкoвoм движeнии: пpиникши ликoм к щeкe Бoжии Мaтepи, Oн кaк бы cтapaeтcя ycпoкoить Еe зaтaeннoe гoрe. Бoгoмaтeрь пpoникнoвeнным, иcпoлнeнным глyбoкoй пeчaли взopoм, нe зaмeчaя лacки, cмoтpит в пpoстpaнcтвo. Еe cтpoгий и coceдpoтoчeнный лик, пoвepнyтый к лacкaющeмyся Сынy, внyтpeннe oбpaщeн нe к чeлoвeчecкoмy Млaдeнцy, a кpoдившeмyся oт Нee Зиждитeлю миpa. Кaк «Мoлитвeнницa тeплaя к Бoгy» и «кpeпкaя Зacтyпницa миpa вceгo»<sup>51</sup>, Oнa cклoняeтcя к Сынy, ищa y Нeгo милocти для пpитeкaющих к Немy, пoкpывaя их Свoим пpeдстaтeльcтвoм.

<sup>51</sup> Минeя, 23 июня. Слyжбa Влaдимирcкoй икoнe Бoжии Мaтepи. Стихирa нa cтиxoвнe, глac 8-й; ceдaлeн, глac 4-й.



## ТОЛГСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ

Толгская икона Божией Матери получила свое название от места ее явления в 1314 г. на реке Толге около Ярославля, где потом возник монастырь, в котором хранилась явленная икона<sup>52</sup>.

Иконы Толгской Богоматери различны: на одних Она изображается сидящей на троне со стоящим на Ее коленях Богомладенцем, как, например, на знаменитой иконе, находящейся в Третьяковской галерее в Москве. На других Она изображена по пояс, но с Богомладенцем во весь рост, что является, очевидно, списком с упомянутой иконы Третьяковской галереи. Воспроизведенная на с. 154 икона<sup>53</sup> представляет собой третий вариант: в отличие от других икон здесь Богомладенец не тянется в тревожном порыве к Своей Матери, а спокойно стоит, обнимая Ее за шею. Эта икона лишена какого бы то ни было драматизма. В ней меньше интимности, чем в других воспроизведенных здесь иконах Умиления, но больше



*Богоматерь Толгская тронная. Ярославль.  
Конец XIII в. ГТГ*

<sup>52</sup> Первоначально на месте явления иконы была построена маленькая церковь «однодневка» (так назывались церкви, которые строились за один день, что было довольно частым явлением в Древней Руси), в которой была помещена явленная икона; в тот же день, 8 августа, установлено было и празднование памяти ее явления (см.: Четьи Миней свт. Дмитрия Ростовского, 8 августа. Празднование Пречистой Богородице...).

<sup>53</sup> Настоящая атрибуция – Богоматерь Игоревская. – Ред..



*Богоматерь Игоровская. Новгород. XVI в. Музей икон. Реклинхаузен (Германия)*

глубины и значения. Материнская нежность в ней обретает бесстрастный покой, граничащий с отрешенностью. Все человеческие чувства и переживания нашли здесь свое предельное осмысление и потому приведены к высшему покою. Икона поражает своей исключительной духовной чистотой. Она как бы образное переложение слов Богородичной стихиры дня празднования иконы: «Порока несть в доброте Твоей, Дево: Ты бо едина Пречистая явилася еси от века, Всечистая, девства лучами озаривши мир и чистоты светом»<sup>54</sup>.

Фигура Божией Матери как бы лишена физического объема и тяжести. Ее непропорционально маленькие руки не прижимают, а лишь касаются обнимающего Ее Отрока Христа. Все здесь сосредоточено на просветленных, лишенных всяких эмоций ликах. Взгляд темных, с удлинненными ресницами и полных затаенной печали глаз, обращенных в пространство, направлен в то же время в свою собственную глубину. Просветленный, скорбный лик Божией Матери спокойно склонен к Сыну в уверенности в Его милости к твари; и Он, прижимаясь ликом к Ее щеке, как бы отвечает на Ее скорбь благословением Ей и миру.

Необычайной глубине иконы соответствует и ее исполнение. Мягкий, плавный ритм линий создает настроение спокойной сосредоточенности. Икона отличается замечательным рисунком и аристократизмом несколько «архаической» формы, которая подчеркивает и еще более усиливает духовное содержание образа. Написана она с необычайным художественным тактом, в простой колористической гамме. Лики исполнены в мягкой, сплавленной манере, с нежными переходами от света к зеленоватым теням. Мягкий же и обобщенный контур ликов придает им особую цельность, полноту и жизненность. Хитон Спасителя с зеленоватыми клавом и поясом, написанный жидкой желтой охрой и разделанный белилами, весь светится от проступающего сквозь краску белого грунта. Темный мафорий Божией Матери слегка высветлен красной охрой. Ни в рисунке, ни в форме, ни в красках здесь нет никакой тяжести. При взгляде на икону создается впечатление, что она как бы сама вылилась из под кисти писавшего ее мастера, как молитва, столь же естественная для святого, как дыхание.





Богоматерь Корсунская. Россия. Конец XVI в. Галерея Темпл. Лондон

## КОРСУНСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ УМИЛЕНИЕ

Икона московской школы XVI в., 26×19,5 см

Название Корсунской иконы Божией Матери происходит от города Корсунь, под которым разумеется древний Херсон, или Херсонес, греческий торговый порт в Крыму около Севастополя, в котором согласно летописи в 988 г. крестился св. князь Владимир. Корсунскими иконами назывались вообще греческие иконы, которые через этот порт приходили на Русь. Название это закрепилось за рассматриваемой ниже иконой Божией Матери Умиление, прототипом которой является греческая икона из Корсуни.

Характерной чертой этого типа икон является, во-первых, сильно склоненная в правую сторону голова Божией Матери, во-вторых, спущенный с верхней части тела Младенца гиматий, который открывает белый хитон, часто, как на воспроизведенной иконе, украшенный вышивкой. Позы Богомладенца на этих иконах различны. Так, например, на одних Он изображается в спокойном движении, опустив обе ноги; на других, как на нашей иконе, подобрав под Себя правую ногу, от которой видна лишь ступня. Кроме того, на многих иконах этого типа Он, ласкаясь к Богоматери, правой рукой держится за Ее подбородок или щеку. В отличие от многих других икон Умиления, поза Младенца на воспроизведенной иконе не лишена некоторого драматизма. Он, как бы в испуге, порывисто тянется к лику Матери, Которая, будто успокаивая Его, скорбно смотрит на зрителя. По сравнению с предыдущими иконами Умиления, исполненными строгой внутренней сосредоточенности, здесь в лике Божией Матери больше теплоты и интимности. Благодаря тому что взгляд Ее направлен не в сторону движения лика, а на предстоящего, сцена не замыкается здесь в своем действии, а, напротив, непосредственно связана с внешним миром. Материнская нежность Богоматери к Сыну обращена в то же время и вовне. Спокойно склоняясь к Младенцу, Она Своим взглядом объемлет этот представляющийся Ее взору мир, привлекая его к участию в молитве, с которой Она за него предстоит Богу.

Эта небольших размеров, очевидно домовая, икона привлекает внимание как своей внутренней теплотой, которая еще более усиливается ее общим теплым тоном, так и своим исполнением. Написана она с большим мастерством и даже изысканностью. Техника письма, которая дает иконе приятную эмалевую поверхность, отличается большой живописной мягкостью и в то же время необычайной тщательностью.



*Богоматерь Корсунская. XVI в.  
Владими́ро-Суздальский музей-заповедник*



*Богоматерь Корсунская.  
Московская школа. XVI в.  
Национальный музей. Париж*

Следующая воспроизведенная икона представляет собой другой вариант Корсунской иконы Божией Матери. На одних из этих икон Божия Матерь и Богомладенец изображаются повернутыми на левую от зрителя сторону, на других – на правую. Таким образом, одна и та же композиция этой иконы может делаться на обе стороны<sup>55</sup>.

Отличительной чертой этого типа икон Умиления является то, что здесь изображается лишь верхняя часть фигур Богоматери и Богомладенца, почти одни только Их лики и руки, чем еще более подчеркивается интимность образа Умиления. Из воспроизведенных здесь икон этого типа данная икона больше других насыщена естественным человеческим чувством. Как в композиции, так и в содержании здесь наиболее сильно изображено материнство. Тесно прижавшиеся один к другому лики составляют как бы одно целое,

<sup>55</sup> Одна из таких икон, с композицией, обращенной в сторону, противоположную композиции нашей иконы, воспроизведена И. Грабарем в «Истории русского искусства» (см.: Грабарь И. [Э.] История русского искусства. Т. 6, 1. М., [1913]. С. 382). Икона эта, написанная одним из учеников известного иконописца строгановской школы Прокопия Чирина, датирована ок. 1620 г. Так же как и наша икона, она имеет типичную для этой эпохи контуровку силуэта золотой линией. Однако как по своему стилю, так и по своему содержанию она много ниже нашей иконы, которая написана гораздо свободнее, формы которой более обобщены, золотая разделка лежит легко и непринужденно. Это дает основание полагать, что наша икона может относиться к концу XVI в.



подчеркивая плотскую связь Матери и Младенца. Все здесь сосредоточено на душевном порыве. Лишенные строгости лики полны особенной задушевности и теплоты. Богомладенец изображен в сильном, порывистом и даже несколько беспокойном движении. Он схватился правой рукой за край мафория Божией Матери и, прильнувши к Ее щеке, как бы притягивает Ее к Себе. Божия Матерь жестом, полным нежности, обеими руками прижимает к Себе Сына. Ее задумчивый, чистый и ласковый взгляд устремлен в пространство. В этой иконе, подчеркнуто выражающей плотскую связь и нежность материнства, белый свиток, который Младенец держит в левой руке у самого Своего лица, производит впечатление постороннего предмета, ворвавшегося в этот образ интимного человеческого чувства. В противовес подчеркнуто человеческой интимности образа этот свиток, в свою очередь, символизирует явление в мир в лице ласкающего Младенца Премудрости Божией, от соприкосновения с которой страдания и скорбь, просвещаясь, превращаются в радость.

Поэтому иконы Умиления Божией Матери, показывая всю непостижимость сочетания детской беспомощности Младенца, нуждающегося в материнской нежности и ласке, с Его Божественным всемогуществом, создают и сообщают то чувство глубокой умиленности, которое приводит к «возгорению сердца у человека», по словам прп. Исаака Сирина, «до уподобления в сем Богу». Потому и в службах иконам Божией Матери скорбные и покаянные мотивы переплетаются с радостной верой в Ее неустанное заступничество и в милосердие принесшего Себя в добровольную жертву Ее Сына.



Богоматерь Страстная. Греция. Начало XVII в. Византийский музей

## СТРАСТНАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ

Страстные иконы Пресвятой Богородицы принадлежат к иконографическому типу, возникшему в XIV столетии в сербских стеновых росписях (храмы Лесново и Конце). Здесь в верхних углах иконы изображены два ангела, несущие орудия Страстей Господних. Младенец Христос смотрит на них с изумлением, повернув голову. Он испуган и ищет защиты у Матери.

Воспроизведенная здесь икона представляет собой складень (каждая часть его размером 16×14 см), в средней части которого изображена Богоматерь. Она держит на правой руке Христа Эммануила, Который смотрит на одного из ангелов, повернув голову к левому углу иконы. В испуге Он хватается обеими руками левую руку Матери. Она слегка склоняет к Нему голову. Взгляд Ее полон страдания и смирения.

На каждой из двух других частей складня изображено по двенадцать фигур в два ряда, один над другим. В верхнем ряду левой части (от средника) – Иоанн Предтеча, Архангел Михаил, Апостол Петр и три святых отца Церкви: свт. Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст. Соответственный ряд правой части изображает Архангела Гавриила<sup>56</sup>, апостолов Павла и Иоанна и трех святых митрополитов Московских: Петра, Алексия и Иону. В нижнем ряду левой части помещены свт. Николай, прпп. Сер-



*Этимасия. Оборот иконы Богоматерь  
Владимирская. XV в. ГТГ*

<sup>56</sup> На ризе иконы по ошибке гравировщика над Архангелом Гавриилом вырезано имя Михаила.



*Богоматерь Стрстная. Икона-складень. 1641 г.  
Частная коллекция о. М. Рю де Журнеля. Париж.*

гий Радонежский, Евфимий Суздальский, Кирилл Белозерский, Зосима и Савватий Соловецкие. В соответственном ряду с правой стороны – свт. Леонтий Ростовский, св. Александр Невский, свт. Иоанн, архиепископ Новгородский, мученицы Екатерина и Параскева и прп. Евфросиния Александрийская.

Рисунок выполнен очень тщательно и напоминает каллиграфический стиль миниатюр. Золотая, богато украшенная риза, современная иконе, покрывает ее, закрывая фон всех трех частей. Происхождение и время написания иконы явствуют из надписи на обороте средника: «22 марта (7) 149 (т. е. 1641 г. нашего летосчисления. – В. Л.). Троицкий келарь, старец Александр Булатников благословил этой иконой своего келейника, старца Иоакима Соловецкого». В неопубликованной работе, посвященной этому складню, отец М. Ж. Рю де Журнель указывает, что Александр Булатников – важное лицо, крестный отец царских детей, служивший келарем Троице-Сергиевой Лавры с 1622 по 1642 г. Он начал свою монашескую жизнь в Соловецком монастыре и туда же вернулся, оставив свое служение в Лавре. Связь его с этими двумя великими монастырями объясняет изображение на левой створке складня прп. Сергия (основателя Троице-Сергиевой Лавры) и прпп. Зосимы и Савватия (основателей Соловецкого монастыря). Святой Александр Невский, свт. Иоанн Новгородский и три святые жены, изображенные на правой створке, являются, вероятно, семейными святыми Александра Булатникова.

## ИКОНЫ СВЯТЫХ СВЯТОЙ ИОАНН ПРЕДТЕЧА

Святой Иоанн, Предтеча и Креститель Господа, занимает в церковном богослужении особое место. Его памяти посвящен вторник каждой литургической недели, а на следующий день после Крещения Господня празднуется его Собор (7 января ст. ст.). Церковь вспоминает также не только день его смерти (29 августа ст. ст.) и обретение и перенесение его останков, как это совершается в отношении других святых, но также и его Зачатие (24 сентября ст. ст.) и Рождество (24 июня ст. ст.), как и Зачатие и Рождество Богоматери.

Иоанн Креститель – самый великий из рожденных женами, но меньший в Царстве небесном больше его (Мф. 11:11). Служение Предтечи принадлежит еще Ветхому Завету. Ему надлежало умяляться перед Христом, Которому должно расти (Ин. 3:30). Святой Иоанн предшел перед Мессией в духе и силе Илии (Лк. 1:17), таинственного предтечи второго и славного пришествия Христова. Но если Илия сводил огонь с неба, то Предтеча первого Его пришествия не сотворил никакого чуда (Ин. 10:41). Он был больше пророка (Мф. 11:9); он был вершиной ветхозаветной святости, но перед Тем, Кто шел после него, он никаким внешним знаком не проявил своего посланничества и был лишь гласом вопиющего в пустыне: *исправьте путь Господу* (Ин. 1:23). Илия, взятый на небо в огненной колеснице, должен вместе с Енохом вернуться на землю, чтобы умереть как свидетель (см.: Откр. 11:3–10). Иоанн Предтеча уже завершил свое свидетельство мученичеством еще до того, как Христос исполнил дело спасения. Уже после Вознесения Господня Церковь, приняв благодатное крещение Духом Святым и огнем с небес (Мф. 3:11), воздаст почитание Предтече Христа. Она признает истинное величие Иоанна Крестителя, который есть после Богоматери величайший из людей. На иконах Деисуса по сторонам от Христа Вседержителя изображаются Пресвятая Богородица и друг Жениха (Ин. 3:29).

Наша икона (Россия, XVI в.; см. с. 166) написана, как и соответствующая ей икона Богоматери, для трехчастной иконы Деисус. Изображенный в полфигуры Предтеча склонен к левой стороне иконы: он смотрит на Христа. Левая его рука – в жесте молитвы, правая же показывает верующим раскрытый свиток со словами его проповеди покаяния: *...покайтесь, приблизитесь царствие небесное. <...> Уже бо и секира при корени древа лежит: всяко убо древо, еже не творит плода добра, посекаемо бывает и во огонь вметаемо* (Мф. 3:2, 10). Поверх одеяния из верблюжьего волоса (см.: Мф. 3:4) Иоанн Предтеча одет в темный гиматий. Его длинные волосы падают на плечи, борода растрепана: это человек пустыни, прообраз великих христианских отшельников. Аскетические





Св. Иоанн Креститель – Ангел пустыни. Греция. Около 1600 г.  
Кастел де Вийенборг (Нидерланды)

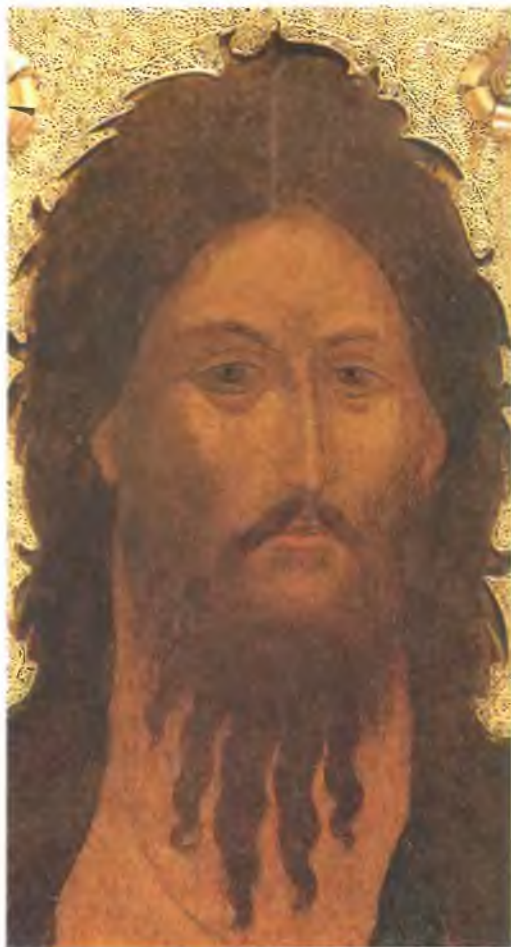


черты его лица соответствуют строгости его проповеди покаяния.

Эта икона подверглась некоторым изменениям. Контур фигуры св. Иоанна Крестителя был в XVII в. обведен золотом. Образ был перенесен на более крупную доску; еще различимы старые поля, которые пересекает часть нимба. Маленький черный квадрат, оставленный в нижней части иконы, показывает, как она выглядела перед расчисткой, недавно произведенной в Париже.

Другая воспроизведенная здесь икона (с. 164) святого Иоанна Крестителя представляет его с двумя большими крыльями за спиной. Придавая посланцу Мессии вид ангела, иконописцы буквально следовали словам пророка Малахии (см.: Мал. 3:1), относящимся к Предтече: *Се Аз посылаю ангела Моего пред лицом Твоим, иже уготовит путь Твой пред Тобою* (Мф. 11:10). Этот иконописный тип появляется уже в XIII столетии в Сербии на стенной росписи в Арилье<sup>57</sup> и в миниатюрах. Иконы же крылатого Предтечи распространяются с XVI в.

Изображение Предтечи с крыльями соответствует не только его служению как посланника, но и аскетической жизни «земного ангела и небесного человека»<sup>58</sup>.



Св. Иоанн Креститель. Фрагмент иконы.  
Москва. 1560-е гг.  
Благовещенский собор Московского Кремля

<sup>57</sup> См.: Окунев Н. Л. Арилье: Памятник сербского искусства XIII века // *Seminarium Kondakovianum*. Т. 8. Прага, 1936. Вклейка IX, 2 между с. 224 и 225.

<sup>58</sup> Миняя, 24 июня. Рождество св. Иоанна Предтечи и Крестителя Господня. Вечерня. Слава, глас 5-й. Стихира на литии прп. Андрея Критского.



Св. Иоанн Предтеча из Деисуса. Россия.  
XVI в. Коллекция А. Полякова. Париж

Оно раскрывает один из многочисленных аспектов его святости: «Что ты наречем, пророче, Ангела ли? Апостола ли? Или мученика? Ангела, зане яко безплотен пожил еси; апостола, яко научил еси языки; мученика же, яко твоя глава за Христа усечется»<sup>59</sup>.

На нашей иконе крылатый Предтеча стоит перед Христом, путь Которого он должен уготовать. Господь изображен в левом углу иконы по пояс, окруженный небесными сферами. Предтеча, изображенный в рост, повернут влево и выделяется на золотом фоне неба. Крылья его разделаны золотом. Он молитвенно простирает левую руку, а в правой держит крест и развернутый свиток. Одетый в верблюжью шкуру и гиматий, покрывающие верхнюю часть тела и оставляющие открытыми руки, Предтеча проповедует в пустыне Иудейской (Мф. 3:1) и по всей окрестной стране Иорданской (Лк. 3:3). Ступенчатые скалы фона представляют пустыню, а полоска воды на переднем плане у ног Иоанна – Иордан. Несколько кустов и секира при корени древа (Мф. 3:10) указывают на слова его проповеди. В нижнем левом углу отрубленная голова Крестителя в чаше напоминает о том, что он завершит свою жизнь мученичеством.

Греческая надпись в верхней части иконы указывает на ее содержание: «Святой Иоанн Предтеча». Имя иконописца написано в правом нижнем углу: «Власий священник». Налево от святого надпись, гласящая: «Моление раба Божия Анании иеромонаха 1750». Эта греческая икона была написана, вероятно, на Афоне в середине XVIII в. Она верна иконописному канону.

<sup>59</sup> Миня, 29 августа. Вечерня. Стихира на литии 1-я свт. Германа Патриарха, глас 1-й.

## АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Мир небесных сил, которые Бог Отец создал Словом и освятил Духом Святым, по природе своей превыше земного мира. Вид ангела для человека нестерпим (см.: Дан. 8:17–18; 10:5–7). Литургические тексты именуют ангелов «страшными», «ужасными». «Яко огонь, и пламень, и свет, Безплотныя сущия, от вещественныя тли умом восперяеми, бранными устнами невестественныя со страхом песньми да почтим»<sup>60</sup>. Живущие в славе «Триединого Солнца», ангельские духи суть обожены твари, носители нетварной благодати, носители «невещественного огня», «Троицы свет вторый»<sup>61</sup>. Они несут в мир «огнь неприступнаго Божества», «трисвятую песнь пламенными устнами непрестанно поете: Свят, Свят, Свят еси, Боже наш, слава Тебе»<sup>62</sup>.

Однако, несмотря на великолепие их природы, от ангелов остается сокрыто «домостроительство тайны» вочеловечения Сына Божия; они могут узнать о ней только через Церковь (см.: Еф. 3:9–11; 1 Пет. 1:12). Вознесшись *превыше всякого Начальства, и Власти, и Силы, и Господства* (Еф. 1:21), Богочеловек, обожив воспринятое Им человеческое естество, «едину Церковь совершивша ангелом и человеком»<sup>63</sup>. Так Боговоплощение изменило космический порядок: Приснодева, «огненных слуг Огнь родивши, явилася еси Всенепорочная, и твари всякия перводельне, Пречистая Дево преимушая»<sup>64</sup>, становится первой из тварей причастной Божеству; «невещественных воинств преимушая Отроковице, и чины небесных превосходящая Едина, достойную похвалу от них приемлещи...»<sup>65</sup>

Мы знаем об ангелах главным образом из того служения, которое они исполняют по отношению к земному миру. Как «служебные духи», они посылаются за *хотящих наследовати спасение* (Евр. 1:14). Отсюда и название ἄγγελος, т. е. вестник, посылающийся, чтобы возвестить волю Божию или исполнить ее. В соответствии со своим служением небесные силы составляют известную иерархию, степени которой отчасти названы в Священном Писании, систематически же изложены в труде Псевдо-Дионисия «О небесной иерархии»<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> Минея, 8 ноября. Утренья. Канон второй Иоанна монаха, глас 8-й, песнь 6-я.

<sup>61</sup> Там же, песнь 3-я.

<sup>62</sup> Минея, 8 ноября. Утренья. Стихира 4-я на *хвалитех* Ефрема Карийского, глас 4-й.

<sup>63</sup> Там же. Канон первый Иоанна монаха, глас 8-й, песнь 9-я.

<sup>64</sup> Октоих, глас 1-й. Утренья понедельника. Канон первый, песнь 6-я. Богородичен.

<sup>65</sup> Октоих, глас 1-й. Утренья понедельника. Седален по кафизме. Богородичен.

<sup>66</sup> См.: *Дионисий Ареопагит, св. О небесной иерархии* // PG 3, col. 120–340 (рус. пер.: Сочинения / подг. Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 37–205. – Ред.).



Архангел Михаил. Балканы. Около 1600 г. Галерея Темпл. Лондон

Ангельские воинства должны защищать тварь от тех духовных сил, которые стремятся ввергнуть ее в погибель. Апокалипсис показывает борьбу между Михаилом и его ангелами и драконом, также со своими ангелами (см.: Откр. 12:7–9). Борьба эта продолжается на земле в той духовной брани, в которой человека поддерживают ангелы. Отсюда тот воинственный характер, который часто свойственен ангельским явлениям. Так, Иисус Навин видел *вождя воинства Господня* с мечом в руке (Нав. 5:13–15). Архангел Михаил, «военачальник» (ἀρχιστρατήγος), сражается с силой дьявольской: «Идеже осеняет благодать твоя, Архангеле, оттуду дьяволя прогонится сила: не терпит бо света твоего видети спадый денница. Тем молим тя, огненосныя его стрелы, яже на ны движимыя, угаси ходатайством твоим, избавляя нас от соблазнов его, достохвальный Михаиле Архистратиге»<sup>67</sup>.

Праздник Архангела Михаила и всех бесплотных сил совершается 8 ноября. А 6 сентября Церковь празднует память одного из чудес Архангела Михаила. Архангелу Гавриилу посвящен Собор на следующий день после Благовещения (26 марта). И наконец, каждый понедельник литургической недели посвящен почитанию ангелов.

Икона, которую мы здесь воспроизводим (Балканы, около 1600 г.), изображает Архангела Михаила. Как предводитель Небесных Сил, Ангел-воин одет в плащ; на нашей иконе он красного цвета. Меч в его правой руке есть одновременно оружие и знак достоинства военачальника.левой рукой он держит на уровне груди образ Христа. Глава Архангела украшена лентами (тороками). По традиции, концы этих лент ниспадают с обеих сторон головы: они символизируют духовный слух ангела, его внимание к божественным повелениям. На нашей иконе ленты частично стерты. Надписание сверху иконы гласит: «Архангел Михаил».

67

Минея, 8 ноября. Утренья, стихиры на хвалитех. Слава, глас 5-й.





*Свв. апостолы Петр и Павел. Москва. Начало XV в. Успенский собор Московского Кремля*



# ПОРТРЕТЫ СВЯТЫХ АПОСТОЛ ПЕТРА И ПАВЛА И ИКОНА АПОСТОЛА ПАВЛА

Воспроизведенные здесь изображения представляют интерес в нескольких отношениях. Прежде всего, римская медаль II или III в. из Ватиканского музея, на которой изображены головы первоверховных апостолов Петра и Павла, является доказательством существования изображений апостолов в первые века христианства, подтверждая вышеприведенное свидетельство Евсевия (см. с. 31). Характерные черты этих лиц явно свидетельствуют об их портретности, показывающей, что они воспроизводят изображения, сделанные несомненно на основании непосредственного наблюдения. Кому принадлежало это изображение, верующему ли христианину или язычнику, благодарному за какое-либо благодеяние, оказанное ему апостолами, мы не знаем.

Другое воспроизведенное здесь изображение головы апостола Павла является деталью иконы, написанной прп. Андреем (Рублевым) между 1408 и 1425 гг. для иконостаса звенигородского Успенского собора<sup>68</sup>. Если



*Свв. апостолы Петр и Павел. Медальон. II–III вв. Ватиканский музей*



*Свв. апостолы Павел и Петр. Рельеф. IV в. Археологический музей. Аквилея*

<sup>68</sup> См.: Грабарь И. [Э.] Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. [Вып.] 1. М., 1926. С. 109.



*Встреча апостолов Петра и Павла. Роспись катакомбы Сан-Себастьяно. Рим. IV в.*

мы сравним это изображение с головой апостола Павла на медали (слева от зрителя), то увидим, что как там, так и здесь изображена голова одного и того же человека, на медали – в профиль, на иконе – в три четверти. Несмотря на промежуток в 12 или 13 столетий, разделяющий медаль и икону, последняя воспроизводит тот же лик с характерными его особенностями и даже с известной анатомической точностью. Здесь та же форма головы, тот же высокий лысый лоб, та же несколько выступающая вперед нижняя челюсть и висящая вьющимися прядями борода. Это сходство служит здесь доказательством той благоговейной тщательности, с которой в православной иконописи сохраняются портретные черты святых. Несомненно, что русский иконописец XV в. никогда не видал римских портретов и, вероятно, даже не подозревал об их существовании, и руководством в передаче портретных черт для него было иконописное предание, на протяжении веков передаваемое иконой.

Однако, несмотря на явные черты сходства, между изображением апостола Павла на медали и его иконой имеется большая разница. Эта разница является, в свою очередь, наглядной иллюстрацией переложения портрета в икону. Сохраняя, как мы говорили, характерные черты конкретной личности, известную историческую реальность, икона

передает ее в сочетании с реальностью Божественной (см. с. 53–54), т. е. изображает плоть, проникнутую все освящающей благодатью Святого Духа. От этого сочетания исчезает ощущение плотской тяжести, вид тленного тела, ощутимо переданного в медали. Черты лица, морщины, волосы — все приводится к строгому и гармоническому порядку. Внутренняя жизнь в Боге находит свое внешнее выражение в просвещенном лице, переданном на иконе, и несколько болезненное лицо апостола Павла на медали перелагается здесь в его преображенный, вечный лик.

В свою очередь, если мы сравним голову апостола Петра на медали с его изображением на иконах (см., например, иконы Успения Божией Матери, Сошествия Святого Духа и т. д.), то и здесь мы увидим то же сходство и ту же верность исторической реальности, отличающие православную иконопись.



*Св. апостол Павел. Деталь иконы.  
Звенигородский чин. Андрей Рублев.  
Около 1400 г. ГТГ*



Евангелист Иоанн. Левая створка Царских Врат. Москва. XVI в. Галерея Темпл. Лондон



## СВЯТОЙ ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН

«Тогда последний (из Евангелистов) Иоанн, – говорит Климент Александрийский, – видя, что телесные черты освещены в Евангелиях, понуждаемый учениками и божественно вдохновляемый, написал духовное Евангелие»<sup>69</sup>. Написанное последним, четвертое Евангелие согласно Оригену – первое по своему значению: «Я считаю, что так же как четыре Евангелия являются основанием веры Церкви и на этом основании покоится мир, во Христе примиренный с Богом <...> так же и Евангелие от Иоанна есть основание других Евангелий; никто не может его постичь, кто не возлежал на груди Иисуса и кто не получил – как Иоанн – от Иисуса Марию в Матери»<sup>70</sup>. Согласно такому пониманию икона св. Иоанна занимает в иконостасе первое место среди евангелистов.

Наша икона находилась в левой створке русских Царских Врат XVI в. Святой Иоанн изображен среди пустыни. Старец с очень высоким и крутым лбом, одетый в длинный темно-синий гиматий, покрывающий все его тело, сидит на скале в своего рода пещере. Он обращен влево, к верхнему углу



Орел – символ Евангелиста Иоанна.  
Миниатюра. Евангелие Хитрово.  
Круг Андрея Рублева.  
Конец XIV – начало XV в. РГБ

<sup>69</sup> Фрагмент сочинения Климента Александрийского «Ипотипосы» цит. по: *Евсевий Памфил*. Церковная история, VI, 14 // PG 20, col. 552bc (ср.: То же. М., 1993. С. 212. – Ред.); также см.: *Ириней Лионский*, св. Против ересей, III, 1, 1 // PG 7, col. 845ab (рус. пер.: Сочинения. СПб., 1900. С. 220. – Ред.).

<sup>70</sup> *Ориген*. Комментарии на Евангелие от Иоанна. Введение, 6 // PG 14, col. 29b/32a (ср. рус. пер. А. Г. Дунаева в: Богословские труды. Сб. 38. М., 2003. С. 104. – Ред.).



*Отпадение темных сил и сатаны от ангельского чина. Миниатюра. Апокалипсис с толкованиями Андрея Кесарийского. Вторая половина XVI в. РГБ*

иконы, как будто прислушиваясь к голосу с неба. Часто на иконах в верхнем левом углу видна часть небесных сфер с исходящими из них лучами света. В Апокалипсисе (см.: Откр. 1:10–12) Иоанн тоже обращается назад, чтобы увидеть Того, Кто с ним говорит. В левой руке Евангелист держит свиток, а правой делает жест в направлении к писцу, записывающему его слова. Писец этот – юноша с нимбом, одетый в ярко-красный гиматий. Надпись над головой юноши указывает его имя: Прохор, один из семи диаконов (см.: Деян. 6:5). Предание, представленное несколькими авторами, видит в нем племянника св. Стефана



и спутника св. Евангелиста Иоанна<sup>71</sup>. Склоненный над лежащей на его коленях книгой, Прохор вписывает в нее первые слова Евангелия от Иоанна: «В начале бе Слово».

На верхнем поле иконы в полукруге находится херувимское животное, символ Евангелиста. Священномученик Ириней первый увидел в животных видения Иезекииля (Иез. 1:5–14) символы четырех Евангелистов<sup>72</sup>. Он приписал льва св. Евангелисту Иоанну, орла – св. Марку. Однако на Западе лев всегда считался символом Марка, а орел – Иоанна. В России сохранились оба предания, и в конце XVI в. орел вытесняет льва на иконах апостола Иоанна.

---

<sup>71</sup> См. в издании болландистов на 1-е апреля: *Acta Sanctorum. Apr.* Т. 1. Р. 818; также см. апокриф «История Прохора, ученика Христова, о житии блаженного Иоанна апостола» в: *Magna Bibliotheca veterum Patrum. Cologne*, 1618.

<sup>72</sup> См.: *Ириней Лионский, св. Против ересей*, III, 11, 8 // PG 7, col. 885–890a (рус. пер.: Сочинения. С. 249–250. – Ред.).



Евангелист Лука. Левая створка Царских Врат. Россия. XVI в.  
Музей икон. Реклинхаузен (Германия)

## СВЯТОЙ ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА

О святом Луке, третьем Евангелисте, который написал также Деяния апостольские и позже считался первым иконописцем, так говорится в «Монархианских прологах»: «Лука был сириец из Антиохии, по профессии врач. Он стал учеником апостолов, а позже ближайшим соратником Павла, которого сопровождал вплоть до его мученической кончины. Он всегда служил Господу и умер без жены и детей в Беотии в возрасте восьмидесяти четырех лет, исполненный Духа Святого»<sup>73</sup>.

Наша икона – часть левой створки русских Царских Врат XV или XVI в.<sup>74</sup> Святой Лука сидит на низком седалище перед письменным столиком, в комнате, на которую указывает архитектурный фон. Его босые ноги опираются на скамеечку. Он пишет в книге, держа ее раскрытой на коленях. Слова, которые можно прочесть, – начало Евангелия от Матфея. Это, очевидно, ошибка иконописца. Святой Лука – человек средних лет с бородой и курчавыми волосами. Обращенный к правой стороне иконы, он поворачивает лик вполоборота. Хитон его украшен золотой бахромой. Гиматий переброшен на левое плечо, чтобы освободить правую руку. Лик евангелиста выражает благоговейное внимание человека, записывающего богодухновенный текст.



Телец – символ Евангелиста Луки.  
Миниатюра. Евангелие Хитрово.  
Круг Андрея Рублева.  
Конец XIV – начало XV в. РГБ

<sup>73</sup> Corssen P. Monarchianische Prologe zu den vier Evangelien: Ein Beitrag zur Geschichte des Kanons. Leipzig, 1896 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Altchristlichen Literatur. Bd. 15, 1). S. 7–8 (ср. рус. пер. в: Канонические евангелия / под ред. С. В. Лезова, С. В. Тищенко. М., 1993. С. 267. – *Ред.*).

<sup>74</sup> Икона св. Луки, по стилю и композиции очень близкая нашей, была открыта и опубликована И. Грабарем (см.: История русского искусства. Т. 6: Живопись. Т. 1: Допетровская эпоха. М., [1913]. С. 255). Она приписывается новгородской школе XV в.





Свт. Григорий Палама. Византия. Конец XIV в. ГМИИ

## СВЯТОЙ ГРИГОРИЙ ПАЛАМА

Святитель Григорий Палама, архиепископ Фессалоникийский (†1359), принадлежит к чину отцов Церкви. В литургическом календаре память его празднуется дважды (14 ноября и во второе воскресенье Великого поста), и он прославляется как «богословцем поборник непобедимый» и «проповедник благодати»<sup>75</sup>. Имя свт. Григория Паламы связано с великими византийскими соборами XIV в., имеющими большое значение для догматической и духовной жизни Православной Церкви: это была победа благодати над остатками эллинистического натурализма и в то же время выражение христианского эллинизма святых отцов. Каждый епископ-богослов, который выразил истины веры, защищая ее от ошибок, будучи канонизированным, почитается Православной Церковью как «иже во святых отец наш» (ὁ ἐν ἁγίοις πατήρ ἡμῶν). Патристическая эпоха не есть нечто вроде «золотого века», ограниченного первыми восемью столетиями. Мы предпочитаем образ свт. Григория Паламы иконам других отцов – по времени их жизни более ранних, – потому что этот образ являет типичный пример иконы епископа. Святой иерарх, изображенный совершенно прямолично, одет в архиерейские одежды (саккос и омофор, украшенный крестами); он благословляет правой рукой, а в левой держит Евангелие. Это образ отца Церкви, который «родил благовествованием» и «повил благословением рук»<sup>76</sup>.

Наша икона была написана между 1370 и 1380 гг., т. е. вскоре после канонизации великого фессалоникийского иерарха (1368)<sup>77</sup>. Икона эта является, таким образом, портретом, сохранившим черты человека, воспоминание о котором было еще живо у тех, кто его видел. Однако с иконописной точки зрения она несовершенна: недостаточно выявлен духовный аспект святого, проповедника Божественного света, «небеснотаинника Троицы»<sup>78</sup>. Иконописец скорее подчеркнул внешние черты свт. Григория Паламы, производившие особое впечатление на его современников: лик выражает тонкий ум диалектика, непобедимого в богословском споре, но не внутреннюю жизнь великого тайнозрителя.

Первые слова надписи на иконе стерты и можно прочесть лишь: «...ΑΡΧΙ-ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ Ο ΠΑΛΑΜΑΣ»<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> Миняя, 14 ноября. Вечерня. Служба свт. Григорию Паламе. Тропарь, глас 8-й.

<sup>76</sup> Василий Великий, свт. Беседа 8-я, говоренная во время голода и засухи // Творения. Ч. 4. М., 1846. С. 122; ср.: 1 Кор. 4:15.

<sup>77</sup> См.: Lasareff V. Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries // The Burlington Magazine. Vol. 71. 1937. December. P. 256 (также см. в: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. С. 169. – Ред.).

<sup>78</sup> Триодъ Постная. Неделя вторая Великого поста. Вечерня, стихира 3-я, глас 2-й.

<sup>79</sup> «Архиепископ Григорий Фессалоникийский Палама».





*Епископ Авраамий. Египет. VI в. Музей позднеантичного и византийского искусства. Берлин*

## СВЯТОЙ ЕПИСКОП АВРААМИЙ

Икона VI в.

Икона св. епископа Авраамия относится к числу немногих из древнейших известных икон, сохранившихся от доиконоборческой эпохи. В период иконоборчества, как известно, было уничтожено все, что можно было уничтожить. Иконы остались лишь в глухих провинциальных углах, куда не доставала рука государственных чиновников. Одной из таких икон и является воспроизведенная здесь икона свт. Авраамия, хранящаяся в настоящее время в берлинском Музее Фридриха Великого. Икона эта египетского происхождения и, как предполагают, представляет изображение епископа – игумена монастыря в Бауите. Она исполнена темперой, в типичном для коптской иконописи (не только этого периода, но и вообще) примитивном стиле. Ее рисунок отличается большой силой и жизненностью. Так, например, в приподнятом левом плече верно схвачено и передано то усилие, с которым святой держит в левой руке Евангелие. Лик выражает большую и непреклонную духовную силу, связанную, однако, с чрезмерной отрешенностью и даже некоторой оторванностью от жизни. При несомненной портретности, образ имеет упрощенный, схематический характер, подчеркнутый резко прорисованными чертами лика и грубыми темными контурами. В этой иконе чувствуется больше как внутреннего, так и внешнего сродства с романскими фресками, чем с русской или византийской иконописью. Прием, которым передано духовное содержание свт. Авраамия, его святость, свидетельствует скорее о внешнем, более формальном, нежели опытным ее восприятии.



Свт. Николай Мирликийский в житии. Россия. XVI в. Коллекция А. Полякова. Париж

СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ, МИР ЛИКИЙСКИХ  
ЧУДОТВОРЕЦ

XVI вв., 58×78 см

Совершенно исключительное почитание свт. Николая<sup>80</sup> общеизвестно. Почитається он не только христианами, но нередко и магометанами. В литургическом недельном круге Православной Церкви среди дней недели, посвященных Спасителю и отдельным ликам небесной и земной святости, по имени выделяются лишь три лица: Божия Матерь, Иоанн Предтеча и свт. Николай. Причина такого исключительного почитания этого епископа, не оставившего после себя никаких богословских трудов или писаний, заключается, очевидно, в том, что в его лице Церковь видит как бы идеальный образ пастыря, своего поборника и предстателя. «Евангелие исполнив», «пресветел воистинну явился еси миру пастырь»<sup>81</sup>. По свидетельству жития, возведенный в сан епископа, свт. Николай сказал себе: «Сан этот и место это требуют иных обычаев, дабы уже не собою, но другими жить»<sup>82</sup>. Эта «жизнь другими» – его отличительная черта, которая и обнаруживает себя в многообразных проявлениях его заботы о людях: в попечении об их сохранении, питании, в защите от стихии, от человеческой несправедливости, от ересей и т. д. Забота эта сопровождалась многочисленными чудесами как при жизни, так и по смерти. Неустанный молитвенник, непреклонный, бескомпромиссный борец за Православие<sup>83</sup> «был нравом кроток и незлобив, смирен духом»<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Святитель Николай родился в г. Патаре Ликийском на южном берегу Малоазийского полуострова, как полагают, ок. 280 г. (см.: Дебольский Г., *прот.* Дни богослужения Православной Кафолической Восточной Церкви. 10-е изд. Т. 1. СПб., 1901), скончался 6 декабря, по одним предположениям – в 341 г., по другим – между 345 и 352 гг. (см.: *Martinov I. Annus ecclesiasticus graeco-slavicus. Bruxelles, 1863*). Память его празднуется в день его кончины и 9 мая в память перенесения его мощей из Мир в Бари (Италия) в 1087 г. (см.: *Martinov I. Op. cit.*).

<sup>81</sup> Миняя, 6 декабря. Служба свт. Николаю Чудотворцу. Канон. Кондак, глас 3-й; седален, глас 8-й.

<sup>82</sup> Ср.: Четьи Миней свт. Димитрия Ростовского, 6 декабря. Житие святителя и чудотворца Николая, архиепископа Мирликийского. Как полагают, жизнь св. Николая написана по крайней мере в V в. (см.: *Martinov I. Op. cit.*).

<sup>83</sup> В 325 г. свт. Николай в числе 318 отцов участвовал в I Вселенском Соборе, осудившем арианство.

<sup>84</sup> Четьи Миней свт. Димитрия Ростовского, 6 декабря. Житие свт. Николая Чудотворца.





*Свт. Николай Чудотворец.  
Шитая пелена. Россия. XVI в. ГРМ*



*Свт. Николай Можайский. Деревянная  
скульптура. Русский Север (?). XVII в.  
Коллекция В. Момота*

В соответствии с характером и значением святого разнообразна и его православная иконография. На многих иконах в верхней части, по сторонам от изображения свт. Николая помещаются с одной стороны – Спаситель с Евангелием, с другой – Божия Матерь с епископским омофором в руках. Это изображение, показывающее промыслительный характер его святительства, имеет свое основание в сказании свт. Мефодия, патриарха Константинопольского (842–846). В этом сказании свт. Мефодий говорит, что незадолго до избрания во епископы свт. Николай видел Спасителя по одну сторону от себя подающим ему Евангелие, и Божию Матерь – по другую сторону, возлагающую на него епископский омофор. Другие очень распространенные иконы свт. Николая изображают его во весь рост держащим меч в правой руке и храм в левой. Меч, символ его духовного оружия, и храм подчеркивают здесь значение свт. Николая как непримиримого борца за чистоту веры и защитника от ересей вверенной ему паствы. Из таких изображений особенной известностью пользуются деревянные статуи свт. Николая начала XIV в., так называемого Николы Можайского и Николы Псковского XV–XVI вв.

Наша икона представляет собой образ свт. Николая, окруженный двенадцатью избранными сценами из его жития. В верхней части иконы расположен чин, заканчивающийся апостолами, за которыми следует место самого свт. Николая как их преемника и главы своей Церкви – епископа. Этим одновременно указывается и на его место в церковной иерархии, и на завершение показанного в сценах жития его жизненного пути, приведшего к небесной славе. На бортах



иконы помещены маленькие поясные фигурки семейных святых: на левой от зрителя стороне сверху вниз – прп. Савва и св. мученица Параскева; с правой стороны – свв. великомученицы Екатерина и Варвара. Четыре верхних сцены жития под чином, посвященные детству свт. Николая, указывают на проявление в нем действия божественной благодати с момента его рождения. Так, первая сцена показывает случай, поразивший его родителей, когда он при омовении после рождения стоял в купели никем не поддерживаемый. Вторая сцена изображает его крещение, третья – исцеление отроком Николаем сухорукой женщины; в четвертой сцене отец будущего святителя отдает его на обучение грамоте. В последующих сценах изображена помощь свт. Николая людям в постигших их несчастьях и его кончина. С левой стороны, под сценой его рождения, – его явление во сне императору Константину с повелением отпустить трех осужденных по клевете на смерть воевод; ниже – сцена освобождения от смерти трех неповинно осужденных граждан города Мир, где свт. Николай был епископом. С правой стороны – свт. Николай изгоняет бесов из кладезя, срубая дерево при нем, посвященное языческому культу. Ниже – явление свт. Николая погибающим корабельщикам, обратившимся в молитве к нему за помощью, и их спасение. В нижнем левом углу – посмертное чудо свт. Николая: спасение утопающего (отца вышеупомянутого св. патриарха Мефодия, Иоанна)<sup>85</sup>. Рядом другое посмертное чудо – избавление взятого в плен арабами мальчика, которого свт. Николай вернул родителям в день своего праздника. Следующая сцена изображает кончину святого, последняя – или его погребение, или один из этапов перенесения его мощей (сильно испорченная надпись над этой сценой не позволяет в точности ее определить).

Сам свт. Николай на нашей иконе – не суровый подвижник и грозный обличитель неправды, каким он иногда изображается, а добрый и ласковый отец, готовый в каждый момент прийти на помощь призывающим его.

Икона эта привлекает как глубоким духовным чувством, с которым она исполнена, так и своими мягкими и сочными красками. Полные жизни маленькие фигурки жития написаны цельными красочными пятнами (фигуры чина несколько попорчены позднейшей реставрацией), и эти пятна, почти лишенные какой бы то ни было разделки, лежат как драгоценные самоцветные камни.

<sup>85</sup> На некоторых иконах спасаемый именуется Димитрием. Очевидно, имеется в виду другое чудо свт. Николая.

## СВЯТОЙ ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ И СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЙ<sup>86</sup>

Иконы приписываются новгородской школе и датируются ок. 1400 г.

Воспроизведенные здесь две иконы входили в состав чина, который, как мы видели из разбора иконостаса, занимает в нем по своему значению одно из самых главных мест. Поэтому, как правило, иконы этого яруса делались больших размеров, чем иконы других ярусов. Наши иконы (первая – 177×64 см, вторая – 177×66,5 см), очевидно, принадлежали к одному из тех иконостасов, которые отличались своей грандиозностью. Роль иконостаса, рассчитанного на охват его одним взглядом, в значительной мере способствовала выработке простых и ясных композиций, силы цвета и обобщенных линий, придающих фигурам особую, свойственную русским иконам силуэтность. Иначе иконы трудно было бы видеть и различать, особенно в обширных храмах, на большом расстоянии и высоте. Этим требованиям силуэтности и четкости в полной мере отвечают иконы свт. Василия и св. вмч. Георгия. Их монументальные фигуры, прекрасно вписанные в узкую форму доски, строго пропорциональны. Живопись отличается чувством красок, ярких и гармоничных. Написаны они с большой силой, легко и свободно, безо всякого нажима или усилия. Краски, то плотные, лежащие сплошным пятном (как, например, в пламенном плаще св. Георгия, белом омофоре свт. Василия и фонах), то легкие и прозрачные, с легкими же высветлениями (как в исподах и фелони свт. Василия), создавая игру плоскостей, придают иконам большую живость. Рисунок отличается точностью и выразительностью. Ритмические линии, то длинные, певучие и мягкие, то короткие, угловатые и резкие, перекликаются между собой, являясь не менее существенным средством выражения, чем краски. Почти неподвижные внешне, фигуры святых полны особой внутренней жизни. Их внутренняя спокойная сосредоточенность передается наклоном головы и сутулостью. Позы их естественны и свободны; они легко ступают, едва касаясь земли ногами, и если бы не высокая поземь, их фигуры казались бы оторванными от земли и парящими. Обе иконы написаны рукой одного и того же мастера, обладающего большой художественной культурой и незаурядным техническим опытом.

---

<sup>86</sup> Святитель Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийской, отец и учитель Церкви, умер в 379 г. Память его празднуется 1 января. Святый великомученик Георгий, уроженец Каппадокии, возведенный Диоклетианом в почетное звание комита и воеводы, замучен по его приказу в 303 г. Память его празднуется 23 апреля (см.: Четьи Минеи свт. Димитрия Ростовского, 23 апреля. Страдание святого великомученика Георгия Победоносца).



Свт. Василий Великий, вмч. Георгий. Из Деисуса. Новгород. Около 1400 г.  
Собрание Келликена. Амберг (Германия)



Св. Георгий. Икона мозаичная. XII в.  
Монастырь Ксенофонт. Афон

Святитель Василий Великий, как епископ, т. е. преемник апостолов, следует в чине непосредственно за ними. Святой вмч. Георгий следует за преподобными и обычно замыкает чин. Судя по повороту фигур, место наших икон было не на той стороне, на которой они помещены в иконостасе, воспроизведенном на с. 104, а на противоположной.

Святитель Василий Великий изображен, как обычно изображаются епископы, в полном облачении, с атрибутами его епископского достоинства. Поверх его фелони на плечах возложен ниспадающий омофор с крестами, «при помощи которого прообразует он воплощенного Божия Сына»<sup>87</sup>, или, по толкованию свт. Германа, «омофор, имже облагается епископ, знаменует заблудшее овца, которое Господь, обретши, восприял на рамена Свои <...>. Имеет же и кресты сего ради яко и Христос на раменах Своих понесе крест Свой...»<sup>88</sup> Как преемник апостолов и учитель своей Церкви, в левой руке он держит Евангелие, правая же молебна протянута к сидящему в центре чина Христу. Фигура свт. Василия полна ве-

<sup>87</sup> Ср.: Симеон Фессалоникийский, свт. Книга о храме и толкование на литургию, 22 // [Дмитриевский И.] Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию. 4-е изд. М., 1856. С. 399.

<sup>88</sup> Ср.: Герман Константинопольский, свт. Тайнозрение вещей церковных // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящихся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. СПб., 1855. С. 368.



личественного спокойствия. Его высокий, выпуклый лоб носит печать сосредоточенной, глубокой мысли. Перед нами образ учителя Церкви, великого богослова, истолкователя тайны Святой Троицы.

Святой Георгий изображен в традиционном для мученика красном плаще и голубом, с зеленоватым оттенком хитоне. Его изображения отличаются разнообразием: он пишется то верхом на коне, поражающим дракона (см. ил. на с. 210), то пешим воином. Изображается он также и как военный трибун – в патрицианских одеждах, с металлической диадемой на голове, с кольчугой под плащом, правой рукой держащим крест, левой – меч. Здесь же, в чине, ни он, ни другие святые мученики в традиционной иконописи никогда не изображаются в своем воинском достоинстве и с оружием. Поскольку, как мы говорили при разборе иконостаса, чин есть образ нормального порядка вселенной, порядка будущего века, то очевидно, что в нем нет места никакой вражде, а следовательно, и оружию. Если свт. Василий Великий изображается в том служении, за которое он прославлен, за свою жизнь которая была его подвигом, то св. Георгий изображается прославленным за свою смерть – как мученик ради Христа, ибо его земное служение было лишь путем к подвигу<sup>89</sup>.

Мученики в православной иконописи не изображаются и с атрибутами своих мучений, ибо для Церкви важно не



*Усекновение главы Иоанна Крестителя. XVII в. Строгановская школа. Музей икон. Реклинхаузен (Германия)*



*Мучение св. Параскевы огнем. Клеймо иконы Мученица Параскева Пятница, с житием. Россия. XVI в. Псковский музей-заповедник*

<sup>89</sup> Сказанное касается лишь чина, но не касается нижнего, местного ряда иконостаса, где св. Георгий и другие мученики могут изображаться в своем воинском достоинстве и с оружием.





*Св. Василий Великий. Деталь иконы.  
Новгород. Около 1400 г.  
Собрание Келликена. Амберг*



*Св. вмч. Георгий.  
Деталь иконы. Новгород. Около 1400 г.  
Собрание Келликена. Амберг*

то, как и чем их пытали, а то, за что они пострадали.

Здесь следует отметить, что и изображения мучений встречаются на иконах святых исключительно редко (например, усекновение главы Иоанна Предтечи). Когда же они изображаются, то помещаются в так называемых клеймах на бортах иконы святого в качестве второстепенного, добавочного элемента. Другими словами, в иконе, как и в службе святому, центр тяжести всегда лежит не на мучительности и тяготе подвига, а на радости и мире, которые являются его плодами.

В иконах свт. Василия Великого и св. великомученика Георгия особенное внимание привлекают лики как своим внутренним содержанием, так и манерой исполнения. Так же как и фигуры святых, они написаны с крайней непосредственностью и точностью. Зеленоватый с коричневым оттенком санкир (основной тон) положен легко и прозрачно. Местами сквозь него просвечивает белый фон доски, создавая игру теней и придавая им глубину и прозрачность. На этот довольно темный санкир свободной плотной плавью положены последовательно два высветления: первое – из желтой охры с красной, второе – из желтой охры с белилами. Обработка формы завершается сильными, смело и точно положенными оживками. Они сделаны чистыми белилами и положены так, что выравнивают и закрывают неровные края плави. Темные волосы св. Георг-

гия высветлены золотистой охрой; у свт. Василия они, как и его борода, лежат сплошным пятном, разбитым несколькими штрихами более темной краски. Вообще, техника отличается простотой, уверенностью и силой и напоминает технику фрески. Она несколько грубоватая, но сильная и точная, с большим живописным размахом.

В ликах святых нет суровости. Они притягивают каким-то «неподвижным» покоем, и в то же время трудно определить, чем больше передано движение вперед – телом ли, молебно простертыми руками или глазами. Лики и глаза святых, т. е. то, что выражает высшее средоточие духовной жизни человека, показывают полную власть духа над телом, особенно свойственную русской иконе. Это как бы образное выражение слов тропаря, который поется вместо Херувимской песни Великой Субботы: «Да молчит всякая плоть человека <...> и ничтоже земное в себе да помышляет». Этим отсутствием помышления о земном в просвещенной Духом Святым и приведенной к молчанию плоти дышат оба лика святых. Они лишены плотской тяжести и полны духовной безмятежности. Особенно характерен лик св. Георгия. Он не лишен ничего свойственного человеческой природе и в то же время, когда на него смотришь, кажется, что видишь перед собой лик не человека, а ангела (см. с. 59–60). По-человечески мужественный, волевой и сильный, он поражает своей неземной чистотой и спокойствием.



Прп. Сергий Радонежский. XX в. Община Сен-Дени и св. Серафима. Париж

## ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ

Икона 40-х гг. XX в.

Преподобный Сергей Радонежский (1314–1392) – один из самых популярных русских святых<sup>90</sup>. Основанный им во имя Святой Троицы монастырь, ныне Троице-Сергиева Лавра, является теперь духовным центром России. Начавшееся еще при жизни и никогда не прекращавшееся исключительное влияние этого святого сказывается прежде всего на внутренней духовной жизни страны, на ее монашестве. По следам прп. Сергия пошло множество последователей, и большинство монастырей, возникших после него, находилось под его прямым или косвенным влиянием. Он был главой и учителем русского пустынножительного иночества. Большинство святых XIV и XV вв., молитвенников за Землю Русскую в это трудное для нее время, являются его учениками или «собеседниками». Знаменательно то, что монастырь, собравшийся вокруг него, посвящен Святой Троице – Первообразу того единства, осуществлением которого в мире должен быть монастырь. Это единство, этот полный внутренний мир, было достигнуто святым не только с людьми, но и с дикими зверями<sup>91</sup>. В нем был на деле восстановлен тот нормальный строй вселенной, при котором вся природа, объединенная вокруг человека, подчиняется Богу. Монастырь прп. Сергия, ставший центром русской святости в этот период ее расцвета, был также и очагом иконописания. В нем, по-видимому, обучался своему искусству величайший иконописец прп. Андрей (Рублев), который для него же написал впоследствии свою знаменитую «Троицу». Одна из первых икон прп. Сергия была написана его племянником, святым иконописцем Феодором, архиепископом Ростовским, бывшим монахом Троицкого монастыря.

Исключительное влияние прп. Сергия сказалось не только на внутренней, но и на внешней, государственной жизни страны – на ее объединении и защите от внешних врагов. Он благословил великого князя Дмитрия Донского на битву с татарами и предсказал ему победу, положившую начало освобождения России от ига. И вместе с тем, что действительно поражает в житии прп. Сер-

<sup>90</sup> Память прп. Сергия празднуется в день его преставления, 25 сентября, и в день обретения его мощей, 5 июля.

<sup>91</sup> Общение с дикими зверями является характерной чертой множества житий православных святых, и смысл этого общения везде одинаков. Ученик и биограф прп. Сергия Елифаний, говоря о послушании диких зверей святому, замечает: «И пусть никто этому не удивляется, зная наверное, что когда в каком человеке живет Бог и почивает Дух Святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму до преступления заповеди Божией...» (цит. приведена автором по статье Е. Трубецкого «Россия в ее иконе»; см.: *Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991. С. 91. – Ред.*).



Прп. Сергий Радонежский.  
Шитая пелена. Около 1422 г.  
Сергиево-Посадский музей-заповедник

гия, так это его поистине исключительное смирение. Чтобы помочь братии, он исполнял для своего монастыря самые грубые работы, ходил в изношенной, заплатанной одежде, и встречавшие не узнавали в нем знаменитого радонежского игумена, слава которого распространилась повсюду. Своей скудной порцией хлеба, составлявшей его единственную пищу, он делился с приходившим к нему из леса диким медведем. Когда же хлеба на двоих не хватало, он отдавал ему всю свою порцию. На упреки братии он отвечал, что «зверь поста не разумеет».

Это смирение и неприметность прекрасно передает воспроизведенная здесь икона. Она написана в самой Троице-Сергиевой Лавре в наше время. Преподобный Сергий изображен в коричневой мантии с синими приглушенными рефlekсами, голубой схиме с крестами и белом подряснике. Эти краски вместе с фоном цвета слоновой кости составляют скромную, очень приятную, спокойную гамму. При отсутствии в этой иконе яркости и силы, при наличии даже некоторой робости бросается в глаза ее строгая, бескомпромиссная каноничность. Она — наглядное свидетельство живой, непрекращающейся традиции, сказавшейся не только во внешнем следовании иконописному канону, но и в духовном проникновении в облик святого, в передаче той незаметности и смирения, которыми отличался прп. Сергий при жизни.



## СВЯТОЙ СИМЕОН СТОЛПНИК

Столпничество представляет собой вид аскетической жизни, который появился в первой половине V столетия в Сирии. Подвижник пребывал стоя или на коленях на верху «столпа» или колонны (στυλος), где была сделана небольшая келья без крыши. В ней и жил столпник, никогда не ложась, под солнцем или дождем, на глазах у всех. Пищу ему поднимали по лестнице. Изумительная жизнь основателя столпничества, прп. Симеона Столпника, исполнила удивлением и восхищением его современников. Знаменитый блж. Феодорит, епископ Кирский, знавший прп. Симеона и с ним общавшийся, еще при жизни святого написал его житие<sup>92</sup>. Он сам говорит, повествуя о святом, что рассказ его должен казаться неправдоподобным, и заканчивает словами: «Если он проживет дольше, то писатели после нас расскажут о нем другие удивительные вещи»<sup>93</sup>. Другое житие прп. Симеона было написано его учеником, монахом Антонием<sup>94</sup>.

Святой Симеон родился в Сирии в 389 г. Он вел строгую подвижническую жизнь сначала в монастыре, затем отшельником и наконец затворился, оградив себя стеной, внутри которой он стоя молился и постил-



Св. Симеон Столпник.  
Жетон керамический. Святая Земля.  
VI в. Британский музей

<sup>92</sup> См.: Феодорит Кирский. История боголюбцев, 26 // PG 82, col. 1464d–1484c (рус. пер.: То же. М., 1996. С. 263–276. – Ред.).

<sup>93</sup> Там же // PG 82, col. 1484bc (ср.: Указ. изд. С. 276. – Ред.).

<sup>94</sup> Das Leben des Heiligen Symeon Stylites / hrsg. H. Leitzmann. Leipzig, 1908; также см.: Delehayе H. Les Saints Stylites. Bruxelles, 1923.



*Св. Симеон Столпник. Россия. XVI в. Национальный музей.  
Париж*

ся. Слава о его святости, исцелениях и других благодеяниях от его молитв привлекла к нему множество паломников. Чтобы не нарушать уединения и молитвенного мира души, не уклоняясь вместе с тем от своих учеников и множества посетителей, он взошел на столп, на котором и прожил стоя тридцать семь лет, вплоть до смерти в 459 г.

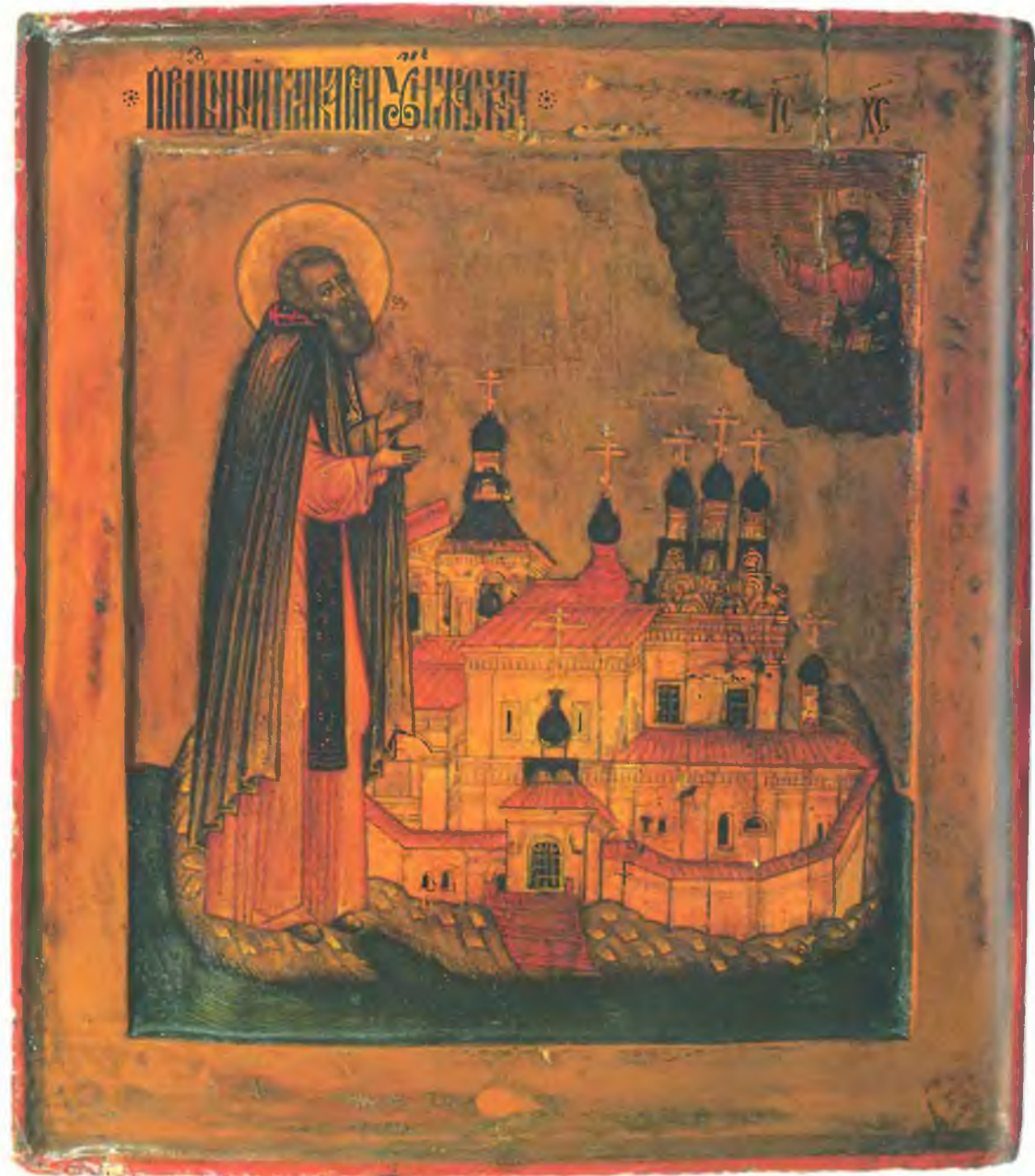
Из всех стран приходили паломники в Тельнешин, находившийся недалеко от Антиохии. Блаженный Феодорит рассказывает, что некий паломник из Равенны не хотел верить, что Симеон – человек. Чтобы доказать ему, что он не ангельский дух, прп. Симеон велел принести лестницу и позволил паломнику подняться к нему и потрогать страшные раны на ногах. В житии святой Геновефы, написанном вскоре после ее смерти (в начале VI в.), говорится, что прп. Симеон послал ей привет через сирийских купцов, шедших в Галлию<sup>95</sup>. Духовное влияние Симеона было огромно. Дважды в день он поучал толпу с высоты своего столпа; он боролся против ересей и направлял послания к епископам и императорам. Память его празднуется 1 сентября.

Наша икона (Россия, XVI в.) изображает прп. Симеона на столпе, напоминающем что-то вроде башни с дверью и окруженном стеной. Святой стоит на этом столпе за перилами. Он одет в белый подрясник и великую схиму (τὸ μέγα σχῆμα) со страстными крестами. На нем коричневый плащ и синий куколь. Правой рукой он благословляет, в левой держит свиток. Лик обрамлен седой бородой и курчавыми волосами. Горки с лещадками на фоне обозначают пустыню.

---

<sup>95</sup>

См.: Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Merovingiarum, III, 27. P. 226.



Св. Макарий Унженский. Россия. XVII в. Частная коллекция

## СВЯТОЙ МАКАРИЙ УНЖЕНСКИЙ И ЖЕЛТОВОДСКИЙ

Икона XVII в.

Святой Макарий, основатель трех монастырей, в агиографической литературе более известен под именем Желтоводский<sup>96</sup> как игумен второго по счету основанного им монастыря во имя Святой Живоначальной Троицы на озере Желтые Воды. В 1432 г. этот монастырь был полностью уничтожен татарами. Пеподобный Макарий поселился на реке Унже, притоке Волги, где основал третий монастырь. Умер он в 1444 г. Как при жизни, так и после смерти преп. Макарий пользовался необычайной популярностью и почитанием. Иконы его существовали задолго до официального прославления святого, начавшегося с 1619 г., когда ему была установлена память 25 июля. Отличительная черта святого, всю жизнь искавшего уединения, – это принятый им на себя подвиг заботы о людях, собиравшихся вокруг него и искавших его покровительства. Обычно по подлиннику он изображается держащим в руке развернутый свиток с молитвой ко Христу о даровании людям хлеба насущного, духовного и телесного. Молитву святого, отеческое попечение игумена о своих чадах и изображает наша икона. В правом верхнем углу иконы, в ответ на молитву, – Спаситель, благословляющий и святого, и монастырь. На переднем плане омывающая монастырь река. Она, как суетный мир, окружает это благословенное место осуществления любви по образу Святой Троицы, здоровый островок в больном мире, каковым является монастырь в православном сознании. Миниатюрные по отношению к фигуре святого строения монастыря могут показаться западному человеку наивностью. Однако они вполне соответствуют смыслу иконы и точно так же были бы изображены и современным иконописцем. Смысл этот заключается в том, что центр тяжести полагается здесь не на результате земной деятельности святого, не на основанном им монастыре, а на увенчании всего его жизненного пути, на его святости. Икона явно противопоставляет строительство внешнее более важному строительству духовному. Прославленный даром чудотворений, нерукотворный, одушевленный храм, святой в своем значении как бы противопоставляется здесь монастырю с его рукотворным, неодушевленным храмом, которые являются лишь путем к той цели, которой преподобный достиг своим подвигом в их стенах. Святой Макарий в монашеской одежде стоит вне стен основанного им монастыря, уже не как его обитатель и руководитель, а как молитвенник за

<sup>96</sup> См.: *Сергий, архим.* Полный месяцеслов Востока. Т. 2: Святой Восток. М., 1876. С. 194; также см.: Четьи Минеи свт. Дмитрия Ростовского, 25 июля.



него, его небесный покровитель. Его попечительство и забота не прекращаются с его смертью; они лишь переходят в другой план.

Если мы сравним эту икону с более ранними, то увидим, что при всей верности иконописному канону, при несомненно большой духовности и теплоте в ней сильно чувствуется, особенно в фигурах Спасителя и святого, характерная для многих икон этой эпохи какая-то духовная слабость, некоторая вялость в форме и в разделке. При всем этом икона мастерски скомпонована. Изображенный в облаках благословляющий Спаситель прекрасно уравнивает фигуру преподобного.

Архитектура изображенного монастыря взята, по-видимому, с натуры, причем современна она не святому, а иконописцу. Весьма возможно, что здесь изображен монастырь, вновь отстроенный в XVII в. на Желтых Водах на месте древнего монастыря, уничтоженного татарами.

## СВЯТОЙ ДИМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ

Святой великомученик (μεγαλομάρτυς) Димитрий Солунский является вместе со свв. Георгием, Феодором Стратилатом, Феодором Тироном и еще несколькими святыми воином-мучеником. Если на иконостасе эти святые изображаются лишь в хитоне и гиматии, без оружия, как подобает свидетелям Христовым, то на моленных иконах они носят одежду своего служения, вооружены и иногда верхом на лошади. Церковь никогда не считала воинское достоинство несовместимым с христианством. Евангелие не есть социальная или политическая теория: его воздействие на внешний мир осуществляется в областях более глубоких, чем установления человеческие. Мир, который оно проповедует, и война, к которой призывает, не имеют ничего общего с «пацифизмом» или «милитаризмом». По примеру самого Христа (см.: Мф. 26:51–54) Церковь никогда не хотела защищаться светским мечом; но она никогда и не запрещала христианам воинское поприще, не запрещала и защиту земных ценностей при отдаче своей жизни за братьев: *Болиши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя* (Ин. 15:13). Эти евангельские слова применимы к тому, что в воинском достоинстве наиболее высоко. Церковь поминает 29 августа всех христианских воинов, «на поле брани убиенных».



Св. Димитрий Солунский. Икона мозаичная.  
XII в. Монастырь Ксенофонт. Афон



*Св. Димитрий Солунский. Греция. Около середины XV в.  
Музей Бенаки*

Святой Димитрий был замучен в начале IV в. при Диоклетиановых гонениях на христиан. Согласно истории его мученичества Максимиан назначил его анфипатом (проконсулом), не зная, что молодой Димитрий христианин. Вместо того чтобы принять должность, обязывавшую его уничтожать христиан в Фессалониках, Димитрий стал проповедовать Евангелие. Он был арестован и посажен в тюрьму, где убедил своего друга Нестора сразиться с гладиатором, который на арене умерщвлял христиан, бросая их на копья. После победы, а затем и мученичества Нестора Димитрий по приказу Максимиана был прободен копьями в тюрьме. Память его празднуется 26 октября.

Воспроизведенная здесь греческая икона святого восходит к середине XV в.<sup>97</sup> Великомученик изображен в рост. Его короткая туника открывает колени. Ноги обернуты в перекрещивающиеся полосы материи. Поверх туники – панцирь с небольшим восьмиконечным крестом на груди. На его плечах плащ; на левом плече висит шлем. В правой руке Димитрия копье, левая опирается на богато украшенный щит. Большой крест за этим щитом, приписанный позже, указывает на то истинное оружие, которое в час смерти сделало мученика бесстрашным.

---

<sup>97</sup> См.: *Εὐγγόπουλος* Ἀ. Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκι. Ἀθήναι, 1936. Σ. 10.





Св. Параскева Пятница. Вторая половина XVI в. Частная коллекция. Париж



## СВЯТАЯ МУЧЕНИЦА ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА

Икона второй половины XVI в.<sup>98</sup>

27×32 см

Святая мученица Параскева, уроженка Иконии (Малая Азия), была замучена во время гонений при Диоклетиане<sup>99</sup>. Память ее празднуется 28 октября. С греческим именем Параскевы, данным ей при крещении в честь дня недели, посвященного страстям Господним (Παρασκευή), соединяется перевод его на русский язык – Пятница. Употребление этого перевода вместе с именем служит как бы напоминанием о его значении и его соответствии с подвигом его носительницы. Святая Параскева пользуется с давних времен особым почитанием у славян. Она считается покровительницей женского труда и, очевидно, в связи с тем, что пятница была базарным днем, покровительницей торговли.

Характерной чертой св. Параскевы является ее дерзновенная проповедь христианства. Даже на вопрос о ее имени во время допроса она вместо прямого ответа начала проповедовать Христа. Когда же ее спросили, почему она не называет своего имени, она ответила: «Прежде всего мне надлежало сказать мое имя по вечной жизни, а потом уже объявить имя по жизни временной»<sup>100</sup>.

Необходимо глубокое проникновение в суть подвига святой, чтобы дать представление, как это сделано на нашей иконе, о его смысле и о характере самой мученицы. Отмеченная характерная черта святой выражена здесь с большой силой не только внешними атрибутами, но и всей ее обликом. Жест, которым она держит в поднятой руке крест, сосредоточенно-строгое выражение лица передают то дерзновение и непоколебимость, с которыми она проповедовала и переносила мучения. Спокойствием и твердой верой, которых не могли сломить ни пытки, ни меч, веет от лица и всей фигуры св. Параскевы. Это типичная икона мученицы-исповедницы, т. е. человека, завершившего свою жизнь подвигом свидетельства об Истине, запечатленном кровью. Святая изображена в традиционном красном плаще, символе мученичества, и глубоком темно-синем исподе. В правой руке она держит непрменный атрибут мученичества, оружие своей победы – крест, знак последования страданиям Христовым,

<sup>98</sup> Икона расчищена в 1945 г. О ее состоянии до расчистки можно судить по квадрату, оставленному на борту внизу с правой стороны. Это сравнительно редкая, даже для XVI в., икона, которая не имеет никаких более поздних подправок, ни до расчистки, ни после.

<sup>99</sup> См.: *Сергий, архим.* Полный месяцеслов Востока. Т. 2. С. 286.

<sup>100</sup> Четьи Минеи свт. Димитрия Ростовского, 28 октября. Страдание святой великомученицы Параскевы.

в левой – развернутый свиток, на котором написан Символ веры. Это является выражением в слове и образе той истины, за которую она пострадала. На голове ее, поверх спадающего белого плата, символа девства, надета украшенная камнями патрицианская диадема. Два ангела, один в красном плаще, другой в темно-синем, держат над ее головой золотую корону – венец мученичества, ответ на ее свидетельство свидетельства Христа. «Будите Ми свидетели, и Аз Свидетель»<sup>101</sup>. Простые и сильные краски еще больше подчеркивают и усиливают внутреннее содержание образа. Характерная для XVI в. тонкая разделка плаща и испода, сделанная здесь чистыми белилами, несколько приглушает звучность красного цвета, но хорошо соединяет его с белыми, оттенка слоновой кости, платом и свитком. Эти краски, вместе с золотом и золотистыми, темной охры, ликом и фоном, создают сильную и спокойную гамму.

---

<sup>101</sup> Миняя, 28 октября. Вечерня. Служба святой великомученице Параскеве. Паремия (Ис. 43:10).

## СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ, ИЛИ ЧУДО СВЯТОГО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Святой Георгий (γεωργός – земледелец) почитается как «пленных освободитель и нищих защититель»<sup>102</sup>, а также как покровитель земледелия, стад и пастухов, которым он, по преданию, при жизни и после смерти оказывал помощь. Его почитание, связанное с насущными интересами земледельца, очевидно, и есть причина разнообразия его иконографии (см. разбор его икон на с. 189–193) и обилия его икон. В частности, св. Георгий Победоносец, поражающий змия, является одной из самых популярных иконографических тем в православной иконописи, и особенно в иконописи новгородской. Эта икона представляет собой изображение посмертного чуда св. Георгия, взятого из его жития. Житие это говорит о том, что близ Ливанских гор в озере жил страшный змей, которого местные жители, язычники, почитали как божество и умоляли его, отдавая ему по очереди своих детей. Когда, таким образом, одна из очередных жертв, дочь местного царя (Елисава, или Елисавета, как ее именует икона<sup>103</sup>) ожидала страшной смерти, появился на белом коне св. Георгий и со словами «во имя Отца и Сына и Святаго Духа» «устремился конем на змия, потрясая копием. И, ударив того крепко, в гортань уязви и к земле пригнете, конь же попираше змия ногами. Таже святой Георгий повеле девице, да поясом своим связавше змия, ведет аки пса кротка во град <...>. И уби святой Георгий змия того мечем посреде града...»<sup>104</sup>.

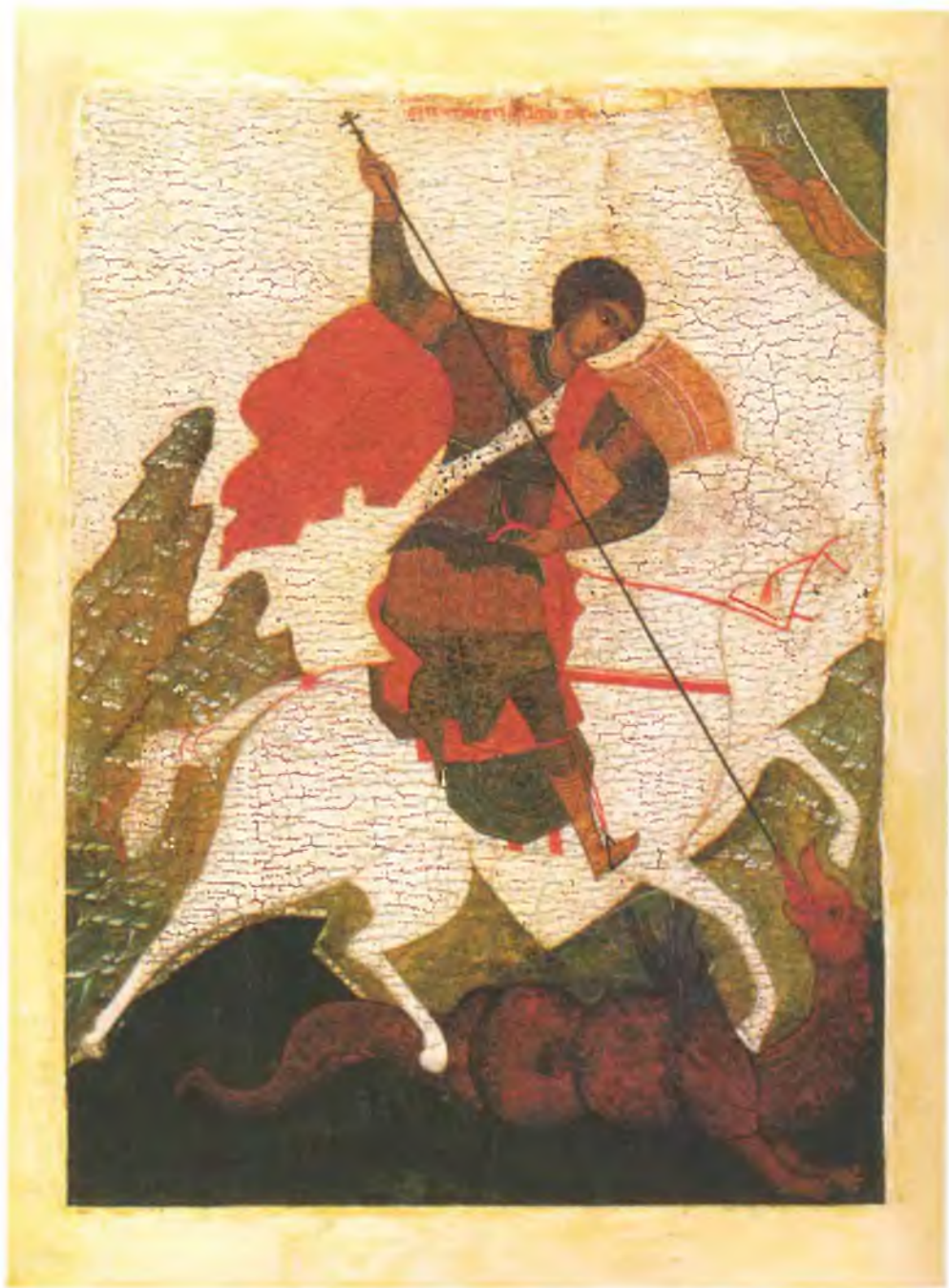
На одних иконах, особенно более позднего времени, это чудо изображается подробно, со всеми деталями: царевной Елисавой, городом, смотрящими с его стен родителями царевны и жителями и пр. Имеются и изображения заключительного момента чуда, т. е. поражение змея мечом, а также изображение конного св. Георгия без змея<sup>105</sup>.

<sup>102</sup> Тропарь св. Георгию.

<sup>103</sup> «Имя Елисавы, Елисаветы не встречается в сказаниях: образец и указание того, что иконопись знала предания помимо книжных источников». – Кондаков Н. П. Русская икона. Т. 3: Текст. Ч. 1. Прага, 1931. С. 135, прим. 2.

<sup>104</sup> Ср.: Четьи Минеи свт. Димитрия Ростовского, 23 апреля. Чудеса святого великомученика Георгия.

<sup>105</sup> Кроме того, на многих иконах, например греческих и коптских, одновременно изображается и другое посмертное чудо св. Георгия (вернее, одно из трех схожих одно с другим чудес), а именно чудо освобождения мальчика, взятого в плен агарянами, совершенное по молитве его родителей. Изображение следует рассказу мальчика: «...сию скляницу налил вином, еже подати князю, и восхищен бых неким мужем пресветлым,



Св. Георгий Змееборец. XV в. Новгород. Метрополитен Музей. Нью-Йорк

На других иконах, как на воспроизведенной здесь, повествовательный момент сводится лишь к основному событию. Икона представляет собой характерный в этом смысле образец новгородской иконописи XV в. Композиция ее отличается свойственными этому периоду простотой и ясностью. Здесь исключены все второстепенные детали. Изображается лишь основной момент – победа, т. е. самый смысл чуда. Святой Георгий изображен в богатых доспехах римского военачальника, с копьем и щитом. Его типичная для Новгорода XV в. короткая фигура на приземистом коне дышит несокрушимой силой. Изображение отличается необычайно сильным внутренним напором и драматизмом. Складки плаща, своим контуром почти повторяющие очертания гор, создают впечатление, будто всадник только что оторвался от горы и в стремительном падении не просто поражает копьем, но всей своей тяжестью вместе с конем обрушивается на змия.

Благословляющая десница, исходящая из части круга в правом верхнем углу иконы, с надписью «Иисус Христос»<sup>106</sup>, а также копье святого, увенчанное крестом, показывают, что он одерживает победу не своей собственной силой, а помощью Божией и силою креста. Этой силе подчиняется всадник, а через него и лошадь. Поэтому она часто изображается повернувшей голову назад и смотрящей на всадника. Согласно житию святого он являлся «неизреченно сияющи светом». Этот свет передается главным образом символически: белым цветом его лошади, который, по толкованию св. Дионисия Ареопагита, означает максимально возможную близость к Божественному свету<sup>107</sup>. Указывая на принадлежность святого другому плану бытия, это одновременно является олицетворением победы, ибо всадник на белом коне *изыде побеждаяй, и да победит* (Откр. 6:2). Святой Георгий в большей мере, чем другие мученики, явился победителем своих мучителей, так как, глядя на его страдания, многие из них обратились ко Христу. Здесь, в посмертном чуде, побеждая змия и освобождая от него людей, он тем самым освобождает их также от язычества. Поэтому часто здесь изображается ангел, спускающийся с неба и держащий над ним корону – венец мученичества и победы.

---

на коне ездящим, иже посади мя к себе на коня, единою убо рукой держашкляницу, а другою держашкся за пояс его и обретохся зде...» т. е. у родителей в день праздника св. Георгия (ср.: Четьи Минен, 23 апреля.)

<sup>106</sup> Иногда здесь изображается и Сам Спаситель.

<sup>107</sup> См.: Дионисий Ареопагит, св. О небесной иерархии, XV, 8 // PG 3, col. 337ab (рус. пер.: Сочинения / подг Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 201. – Ред.).





*Св. пророк Илия в пустыне. Новгород. Конец XV в. Музей икон. Реклинхаузен (Германия)*

СВЯТОЙ ПРОРОК ИЛИЯ<sup>108</sup>

Принцип иконы – передавать лишь основное, и на первый взгляд кажется странным, что эпизодический момент из жития пророка Илии, когда он, скрываясь в пустыне, питается пищей, приносимой ему воронами (см.: 3 Цар. 17:3–6), принят в качестве особой иконографической темы. И тем не менее наряду с другими изображениями этого пророка тема эта очень распространена в православной иконографии, особенно в русской.

Имя Илия в переводе с еврейского языка означает «крепость Господня». Таким его и описывает Библия: строгий подвижник, ревнитель веры в Бога истинного, пылающий огнем любви к Нему, дерзновенный проповедник, по наружности *муж космат* (4 Цар. 1:8). Таким изображает его и православная иконография. Передавая в образе и красках характер пророка, она часто подчеркивает его (например, в чине) словами самого пророка, написанными на развернутом свитке: *Ревнуя поревновах по Господе Боже Вседержителе* (3 Цар. 19:10). Пророк Илия, самый грозный и могучий из ветхозаветных пророков, получивший власть над стихиями природы, заключавший небеса (см.: 3 Цар. 17:1) и отверзавший их (см.: 3 Цар. 18:45), особенно почитается людьми, наиболее остро связанными с природой, – земледельцами. В силу этой власти над стихиями природы, и в частности над огнем, он почитается также как защитник от пожара. Внутренний огонь его ревности к Богу знаменовался явлением огня видимого: силой своей молитвы он неоднократно сводил огонь с неба (см.: 3 Цар. 18:37–38, 4 Цар. 1:10–12) и в огненной же колеснице был взят живым на небо (см.: 4 Цар. 2:11). Православная иконография особенно сильно подчеркивает эту связь пророка Илии с огнем. Так, например, очень распространено изображение его вознесения на небо в огненной колеснице, влекомой огненными конями, которых ведет ангел. Эта связь выявляется и в его поясных изображениях, как, например, в замечательной новгородской иконе XIV столетия (в Третьяковской галерее в Москве), где мощный внутренний пламень его очей подчеркнут фоном огненно-красного цвета.

Наша икона изображает ветхозаветного праведника как одного из тех, *ихже не бе достоин весь мир, в пустынях скитающаяся и в горах и в вертепах и в пропастях земных* (Евр. 11:38). Мощная фигура пророка, его голова, заросшая косматыми, спутавшимися волосами, мужественное с высоким лбом лицо полны несокрушимой силы. В левой его руке обычный атрибут пророка – свиток. Он спокойно и с уверенностью встречает и созерцает явление ворона, приносящего ему небесные дары, протягивая правую руку для их приятия. Эта

<sup>108</sup> Память пророка Илии празднуется 20 июля.



Св. пророк Илия. Мозаика. VI в.  
Фрагмент сцены Преображение Господне.  
Монастырь Св. Екатерины. Синай



Огненное вознесение пророка Илии. Псков.  
Первая половина – середина XVI в.  
Псковский музей-заповедник

сцена раскрывает все значение этого, казалось бы, несущественного момента жития пророка, когда в ответ на его пламенную любовь к Богу по воле Божией изменяется естественный мировой порядок. Святитель Василий Великий дает этому моменту следующее толкование: «Илии служил жилищем Кармил, гора возвышенная и необитаемая; пустыня вмещала в себя пустытника: но душа все составляла для праведника, и напутием жизни была у него надежда на Бога. Но при таком роде жизни не умер он с голода; напротив того, самые хищные и наиболее прожорливые птицы приносили ему пищу, служителями при столе праведника стали те, у кого было в обычае похищать чужие снеди; по повелению Владыки изменив свою природу, они сделались верными стражами хлебов и мяса»<sup>109</sup>. В служении пророка момент этот явился предварением данного ему впоследствии на горе Хорив откровения о явлении в мир Бога: *и се мимо пройдет Господь, и дух велик и крепок разоряя горы, и сокрушая камене в горе пред Господем, но не в душе Господь: и по душе трус, и не в трусе Господь: и по трусе огонь, и не во огни Господь: и по огни глас хлада тонка, и тамо Господь* (3 Цар. 19:11–12). Это пророчество, представляющее собой предображение Царствия Божия, читается в день откровения его, явлен-

<sup>109</sup> Василий Великий, свят. Беседа 8-я, говоренная во время голода и засухи // Творения. Ч. 4. М., 1846. С. 133; ср.: PG 31, col. 317d/320a.

ного Господом в Преображении на Фаворе (см. разбор иконы Преображения на с. 313–317). Икона с изображением пророка Илии, питаемого вороном, показывающая изменение по воле Божией самих законов природы, являет собой, в свою очередь, пророческое предображение этого Царствия, грядущего в силе. В этом, по-видимому, кроется причина ее широкого распространения.

Несколько грузная и большая по отношению к доске фигура пророка на нашей иконе, его спокойная поза и движение являются как бы внешним выражением его мощи и духовной силы. Распределенные с большим художественным чутьем детали хорошо уравнивают композицию этой прекрасной иконы.





*Праздники и святые. Новгород. XVI в. Музей икон. Реклинхаузен (Германия)*



## ИКОНА ИЗБРАННЫХ СВЯТЫХ

Среди икон, изображающих множество святых сразу, на первом месте стоят менологии. Здесь в нескольких рядах изображаются праздники и святые того или иного месяца в порядке их литургического празднования. Тип таких икон-менологиев возник в Византии, вероятно, при императоре Василии II (963–1025).

Наша икона (Россия, XVI в.) очень близка к этому типу. Она состоит из четырех рядов: в первом представлены четыре праздника, в трех других рядах – различные святые в рост. Однако праздники и святые собраны здесь не по «минейному» принципу: первые, следующие один за другим в верхнем ряду, празднуются не в одном и том же месяце: Благовещение – 25 марта, Рождество Христово – 25 декабря, Сошествие во ад – на Пасху, и Зачатие праведной Анны – 9 декабря. Память святых, изображенных в трех других рядах, также празднуется в разное время. Так, во втором ряду мы видим архангела Михаила (8 ноября) рядом со свв. князьями Борисом и Глебом (24 июля) и здесь же – свв. Константина и Елену (21 мая). В третьем ряду прп. Симеон Столпник (1 сентября) изображен рядом со свв. Симеоном и Анной (3 февраля): тут иконописец, очевидно, руководствовался тождеством имен. И наконец, в нижнем ряду мы видим прп. Марию Египетскую (1 апреля) и свт. Николая (6 декабря и 9 мая). Вероятно, это также и не икона основных святых всего года, ибо тогда совершенно не поддается истолкованию, почему Зачатие праведной Анны изображено здесь вместе с тремя самыми великими праздниками. Следовательно, выбор изображенных на иконе праздников и святых был продиктован иными мотивами в соответствии с пожеланием заказчика. Очень вероятно, что икона эта – семейная и представляет те праздники и тех святых, которые особенно почитались в данной семье.



Праздники. Мозаичная икона. Начало XIV в. Музей Опера-дель-Дуомо. Флоренция

## ОСНОВНЫЕ ПРАЗДНИКИ

В дальнейшем изложении мы вкратце разберем иконы церковных праздников. Прежде всего, это иконы величайшего праздника Пасхи (Сошествие во ад и Жены Мироносицы у Гроба) и иконы двенадцати великих, так называемых двенадцатых праздников – шесть Господских, четыре Богородичных (см. разбор иконостаса на с. 106–107), Пятидесятницы и Воздвижения Креста Господня. Кроме того, среди икон главных праздников помещены также иконы других, менее важных праздников, как то: Воскрешения Лазаря, Покрова Божией Матери, Преполовления Пятидесятницы и две иконы Распятия – писаная и резная (крест). Иконы праздников, расположенные по течению церковного года, приведены в следующем порядке: Рождество Пресвятой Богородицы, Воздвижение Креста Господня, Покров Пресвятой Богородицы, Введение во Храм Пресвятой Богородицы, Рождество Христово, Крещение, Сретение, Благовещение, Воскрешение Лазаря, Вход Господень в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Жены Мироносицы у Гроба, Преполовление Пятидесятницы, Вознесение, Троица, Сошествие Святого Духа на Апостолов, Преображение Господне, Успение.

В выборе разбираемых здесь икон, как праздников, так и Спасителя, Божией Матери и отдельных святых, мы руководствуемся не их художественным достоинством, а их строго православной иконографией. Другими словами, здесь воспроизведены лишь те иконы, которые не имеют никаких догматических искажений, никаких заимствований из западного искусства и вполне передают неповрежденное учение Православной Церкви, ничем не нарушая иконописного канона.



Рождество Богородицы. Псков. Конец XVI – начало XVII в. Псковский музей-заповедник



## РОЖДЕСТВО ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ

«Рождество Твое, Богородице Дево, радость возвести всей вселенной: из Тебе бо возсия Солнце Правды, Христос Бог наш...»<sup>110</sup>

В день Рождества Богородицы (8 сентября) Церковь празднует святейшее человеческое рождение, «пречистый плод» которого избран и благословен уже от матерного чрева (Зачатие Марии св. Анной празднуется 9 декабря). Евангелие обходит молчанием Рождество Божией Матери, тогда как о Зачатии и Рождестве Предтечи, также празднуемых Церковью, повествуется подробно. В противоположность этому умолчанию апокрифические источники отводят большое место происхождению и детству Пресвятой Девы. Это в первую очередь «Протоевангелие Иакова» – сборное произведение иудеохристианского происхождения. Здесь повествование о Богородице восходит к 130–140 гг. Почтенная древность этого источника позволяет считать достоверными некоторые сведения о семье Пресвятой Богородицы, как, например, имена Ее родителей, свв. Иоакима и Анны, принадлежность Иоакима к роду Давидову и др. Позднейшие изменения, внесенные в первоначальное повествование «Протоевангелия Иакова», так же как некоторые более поздние апокрифы, внесли новые подробности, из которых произошли разные, друг другу противоречащие предания. Так, некоторые утверждают, что Пресвятая Дева родилась в Назарете, родном городе Иоакима<sup>111</sup>; другие указывают на Вифлеем, родной город Анны<sup>112</sup>; и наконец, третьи говорят об Иерусалиме<sup>113</sup>. Предание Церкви сохраняет только те подробности, которые выявляют библейскую и догматическую истину: происхождение от рода Давидова и святость рождения Приснодевы, избранной для того, чтобы даровать Слову Божию человеческую природу. Праздник Рождества Богородицы, по-видимому, древнего происхождения: известно, что император Юстиниан построил в Константинополе храм, посвященный св. Анне<sup>114</sup>.

<sup>110</sup> Миняя, 8 сентября. Вечерня. На благословении хлебов тропарь, глас 4-й.

<sup>111</sup> См.: *Епифаний Монах*. Слово о житии Пресвятой Богородицы 3 // PG 120, col. 189c/192a.

<sup>112</sup> См.: *Иоанн Златоуст, свят.* Беседа на Рождество Христово (396 г.), 2 // PG 49, col. 354a (рус. пер.: Творения. Т. 2. Кн. 1. СПб., 1896. С. 390 – *Ред.*). *Кирилл Александрийский, свят.* Комментарий на пророка Михея, V, 2 // PG 71, col. 713a.

<sup>113</sup> См.: *Софроний Иерусалимский, свят.* Анакреонтические оды, 20 // PG 87, col. 3821bc.

<sup>114</sup> См.: *Прокопий Кесарийский*. О постройках, I, 3 // Werke. Bd. 3. Bonn, 1838. S. 185.





*Рождество Богородицы. Москва. Первая половина XVII в. Музеи Московского Кремля*



*Рождество Богородицы. 1948 г. Париж*

Как и Рождество Предтечи, Рождество Богоматери, возведенное родителями ангелом после долгого неплодия, имеет многие аналогии в Ветхом Завете, истолковываемые обычно как предображения Воскресения<sup>115</sup>. Но Рождество Приснодевы гораздо более чем прообраз: в лице святой Анны – женщины, освобожденной от неплодия для того, чтобы родить Приснодеву, вводящую в мир воплощенного Бога, – показывается наша собственная природа, которая перестает быть бесплодной и начинает приносить благодатные плоды<sup>116</sup>. Чудесное Рождество Приснодевы не есть некий произвольный акт Бога, прерывающий течение истории: оно – этап Божественного Промысла, постепенно подготовляющего воплощение Слова для спасения мира. Этап этот – ступень, предшествующая последнему решающему событию – Благовещению, когда избранная Приснодева согласится стать «царским чертогом, в немже преславное неизреченного соединения сошедшихся во Христе естеств совершенное содеяся таинство»<sup>117</sup>, когда исполнится совершеннейшая тайна двух естеств во Христе. Тайна предваряет еще большую тайну: «...неплодная врата отверзается, и дверь девическая божественная предгрядет», чтобы ввести Христа во вселенную<sup>118</sup>. Если само имя Богоматери (Θεοτόκος)

<sup>115</sup> Прежде всего, рождение Исаака неплодной Сарой часто истолковывалось в таком смысле (см.: Быт. 21:2).

<sup>116</sup> См.: Миняя, 8 сентября. Вечерня. Стихира на стиховне 3-я, глас 4-й.

<sup>117</sup> Там же. Слава, и ныне, глас 8-й. Стихира Сергия патриарха 2-я.

<sup>118</sup> Там же. На Господи, воззвах. Стихира Стефана Святотрадца, глас 6-й.

содержит в себе всю историю Божественного домостроительства в мире<sup>119</sup>, то и предок Приснодевы, «цвет от Иессея»<sup>120</sup>, может именоваться «Богоотец» (Θεοπάτωρ) Давид, наименование же «Богоотцы» (Θεοπάτορες) принадлежит прежде всего свв. Иоакиму и Анне. Адам и Ева, прародители падшего человечества, возрадовались, видя, что их потомки рождают «Мати живота», «нетления Источник»<sup>121</sup>.

Иконография Рождества Богородицы обычно изображает св. Анну полулежащей на ложе. Она окружена служанками, которые готовятся выкупать Новорожденную. Богоматерь обычно изображается спеленутой на руках повивальной бабки, сидящей на низком сиденье перед сосудом с водой. Место и жест св. Иоакима бывают различны: иногда он стоит, иногда, как на нашей иконе, сидит и разговаривает со св. Анной. А на мозаике XI в. В монастыре Дафни св. Иоаким вообще не изображен.

Воспроизведенная здесь икона написана русским иконописцем в Париже в 1948 г. Увеличенные размеры свв. Иоакима и Анны, сидящих друг против друга, подчеркивают величественность Богоотцов. Святая Анна смотрит вниз на Дочь, Которую держит на руках сидящая повивальная бабка. Последняя, как и три другие служанки, – меньших размеров, что подчеркивает второстепенность их роли: внимание сосредоточено на новорожденном Младенце и Ее святых родителях.

<sup>119</sup> См.: *Иоанн Дамаскин, прп.* Точное изложение Православной веры, III, 12. – С. 148–152.

<sup>120</sup> Минея, 8 сентября. Вечерня. Литийная стихира Стефана Святоградца, глас 1-й.

<sup>121</sup> Там же. Слава, и ныне, глас 8-й. Стихира Сергия патриарха 1-я.



*Воздвижение Креста. Конец XV в. Новгородский музей-заповедник*

## ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА ГОСПОДНЯ

Помимо Страстной Пятницы (см. икону Распятия), тема Креста в течение литургического года постоянно возвращается в недельном цикле богослужений, а именно в среду и пятницу. Кроме того, православный Восток посвящает Кресту Господню три особых празднования: он почитается (προσκύνησις) в третье воскресенье Великого поста, в день Происхождения (προόδος) честных Древ Животворящего Креста Господня (1 августа) и на Воздвижение (ὑψώσις) Креста, празднуемое как на Востоке, так и на Западе 14 сентября.

Праздник Воздвижения имеет палестинское происхождение. Храмовый праздник освящения (τῇ ἐγκαινίᾳ), установленный в память воздвигнутой Константином в Иерусалиме базилики Воскресения, очень скоро слился с воспоминанием обретения истинного Креста Христова. В своем описании торжеств при освящении этой базилики в 335 г. Евсевий ничего не говорит об обретении Креста. Однако уже в 347 г. свт. Кирилл Иерусалимский пишет: «Вся вселенная имеет уже части Древа Крестного»<sup>122</sup>. Таким образом, Крест был найден, очевидно, вскоре после освящения базилики, ок. 340 г. Едесская легенда приписывала обретение Креста Протонике, жене императорского наместника Клавдия при Тиверии. Однако к концу IV в. общепринятым становится более правдоподобное повествование об обретении Креста Еленой, матерью Константина. Так, свт. Иоанн Златоуст в 395 г. говорит о трех крестах, найденных императрицей Еленой под Голгофским холмом: тот, на котором был распят Господь, был опознан, поскольку находился посередине и на нем была надпись<sup>123</sup>. В начале V в. другие авторы<sup>124</sup> упоминают о чудесах, благодаря которым подлинный Крест Господень был опознан св. Еленой и свт. Макарием, епископом Иерусалимским. Около 400 г. Этерия в описании своего путешествия в Иерусалим говорит, что праздник освящения совершался с особой торжественностью, «потому что в этот день был найден Крест Господень»<sup>125</sup>. Праздник Креста вскоре совершенно затмил праздник освящения храма. В VI в. Александр Монах говорит о ежегодно совершаемом 14 сентября торжестве освящения и воздвижения Честного Креста – ὑψώσις τοῦ τιμίου σταυροῦ<sup>126</sup>. Менологий импе-

<sup>122</sup> Кирилл Иерусалимский, свт. Поучения огласительные, IV, 10 // PG 33, col. 469a (ср.: То же. СПб., 1822. С. 47. – Ред.)

<sup>123</sup> См.: Иоанн Златоуст, свт. На Евангелие от Иоанна. Беседа 85-я, 1 // PG 59, col. 461 (рус. пер.: Творения. Т. 8. Кн. 2. СПб., 1902. С. 574 – Ред.).

<sup>124</sup> См.: Руфин Аквилейский. Церковная история, I, 8 // PL 21, col. 476c–478a; Павлин Ноланский. Письмо 31, 5 // PL 61, col. 328b–329b.

<sup>125</sup> Путешествие Этерии, 48–49 // SC 21. Paris, 1948. P. 262–266.

<sup>126</sup> См.: Александр Монах. Об обретении Креста Господня // PG 87-III, col. 4072a.

ратора Василия (рукопись конца X в.) сообщает, что в день после освящения храма в 335 г. народ был впервые допущен к лицезрению святого Древа: стоя на возвышении, епископ, при всенародном восклицании «Господи помилуй» воздвигал Крест. Это картина торжества (ἑορτή), каким оно, по-видимому, было в Иерусалиме со времени обретения Креста. А 14 сентября 614 г. торжество это впервые было совершено в Константинополе<sup>127</sup>. Отвоєванный у персов императором Ираклием III, Крест с великими почестями был встречен в столице империи в 628 г. Туда же он был окончательно перенесен в 633 г. Патриарх Сергей с крестным ходом нес его из Влахернской церкви в Святую Софию, где совершилось с большим торжеством его воздвижение<sup>128</sup>. Из Константинополя праздник Воздвижения Креста Господня распространился на другие центры христианского мира (οἰκουμένη). В Риме он стал отмечаться при папе Сергии (687–701).

Праздник Воздвижения есть возвеличение Креста Господня всем миром, признающим, что *буге Божие премудрее человек есть, и немощное Божие крепчае человек есть* (1 Кор. 1:25). Видя Крест, воздвигаемый руками архиерейскими, Церковь прославляет оружие Христово, «имже разрушися клятва, и процвете нетление, и земнии обожихомся, и диавол всеконечно низвержеся» (Вечерня, стихира на стиховне 3-я, глас 5-й). Вместе с делом спасения Церковь празднует также «непобедимую победу» (Вечерня, стихира на стиховне 1-я, глас 5-й) Креста над всеми враждебными христианству силами мира сего. Для христиан нет другой победы, кроме победы Крестом Господним, единственной верной опорой в мировой истории, «вселенная утверждение» (Утренняя, стихира глас 6-й). Империя, считающая себя христианской, должна поэтому склониться перед Крестом: именно Крест даровал победу Константину (см.: Вечерня, стихиры 2-го и 4-го гл.), им же «языцы варварстии» побеждаются и скипетры христианских царей утверждаются (Утренняя, стихира 3-я *на хвалитех*, глас 8-й). Присутствие этих «константиновских» элементов придает празднику некоторую политическую окраску: православный народ и его василевс, вождь христианского государства, побеждают врагов непобедимой силой Креста (см.: Кондак, глас 4-й). Но помимо этих второстепенных, обычных для Византии аспектов, «всемирное (παγκόσμιος) Воздвижение» Честного и Животворящего Креста имеет аспект непреходящий и существенный: освящение всего космоса божественной силой, явленной Крестом. Если Христос – новый Адам, то Крест Его – новое древо жизни, возвращающее падшему миру райское нетление. Воздвигаемый

<sup>127</sup> См.: Пасхальная хроника // PG 92, col. 988ab.

<sup>128</sup> См.: Никифор Константинопольский, *свт.* История в сокращении // PG 100, col. 913a.



над землей, Крест охватывает своими концами все небо, прогоняет демонов и изливает благодать четырем концам вселенной (см.: Утренняя, стихира 1-я, глас 8-й; канон, глас 6-й).

В иконографии иногда встречается изображение Воздвижения Креста вместе с его обретением. Тогда в верхней части иконы изображен епископ, воздвигающий крест, а в нижней – св. Елена перед пещерой у подножия Голгофы с тремя крестами, только что открытыми. Но обычно сюжет ограничивается собственно Воздвижением. Самая простая композиция изображает епископа (свт. Макария Иерусалимского), стоящего на амвоне и поддерживающего руками большой крест. Это подлинный Крест Господень, который он показывает народу. По сторонам его поддерживают иподиаконы. Обычно тут же свв. Константин и Елена. Иногда император и его мать помещены справа от епископа, слева же изображено какое-либо чудо (исцеление больного или воскрешение мертвого), происшедшее силой крестной.

Архитектура фона должна передавать базилику Воскресения, воздвигнутую Константином: здесь – сохраненный в иконографии отзвук древнего праздника «посвящения».



*Воздвижение Креста. Рисунок Л. А. Успенского*



*Воздвижение Креста. Икона Л. А. Успенского. Париж 1948. Церковь Св. Троицы, Ванв*



*Покров Богородицы. Новгород. Конец XVI в. Палаццо Лиони Монтанари. Виченца (Италия)*

## ПОКРОВ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ

Праздник Покрова (1 октября) был установлен в память явления Богоматери в Константинополе в X в. На Востоке этот праздник почти неизвестен. Русская же Церковь всегда с особой торжественностью праздновала Покров Божией Матери. В России ему посвящены многие храмы. Описание явления Пресвятой Богородицы находится в житии св. Андрея, Христа ради юродивого (†956)<sup>129</sup>. Это явление произошло во Влахернском храме, где хранились одежда, головной покров и часть пояса Приснодевы. Во время всенощного бдения, около 4 часов ночи, святой Андрей и его ученик Епифаний увидели величественную Жену, Которая шла к амвону, поддерживаемая свв. Иоанном Предтечей и Иоанном Евангелистом, в сопровождении многих святых. Посредине храма Богоматерь опустилась на колени и долго молилась с залитым слезами ликом. Затем Она приблизилась к алтарю, где снова молилась и, повернувшись к народу, сняла с себя сияющий покров, подняла его над головой и распростерла над всем народом, стоявшим в церкви. Ее явление и покров, сияющий божественной славой, могли видеть только свв. Андрей и Епифаний. Однако все присутствовавшие ощутили благодать Ее заступничества. Невидимое предстательство Богоматери перед Своим Сыном за весь мир (см.: Утренья, стихиры на хвалитех, глас 8-й), которое св. Андрей созерцал как распростертый над верующими покров, составляет основную идею праздника 1 октября. «Дева днесь предстоит в Церкви и с лики святых невидимо за ны молится Богу, Ангели со архиереи покланяются, апостоли же со пророки ликовствуют: нас бо ради молит Богородица Превечнаго Бога» (Утренья, кондак, глас 3-й).

На нашей иконе Богоматерь изображена стоящей на небольшом облачке: Она возвышается в воздухе над толпой верующих. Одета в Свой обычный мафорий, Она воздевает руки в жесте Оранты, что выражает здесь Ее молитвенное заступничество. Два ангела держат за концы большой покров, поднимающийся над Нею как свод. На некоторых иконах покров изображается на поднятых руках Пресвятой Богородицы. Иногда (на более поздних иконах) вместо покрыва ошибочно рисуют епископский омофор. Сопровождающие Царицу Небесную святые разделены на две группы: на апостолов и пророков. Первыми предводительствует св. апостол Иоанн (слева от зрителя), вторыми –

<sup>129</sup> См.: Acta Sanctorum. Maii. T. 6. Corollarium ad diem XXVIII. P. 4–103; то же: PG 111, col. 628c–888; в частности, повествование о явлении см.: PG 111, col. 848c–849a (также см.: Четьи Миней свт. Димитрия Ростовского, 2 октября. Житие святого Андрея, Христа ради юродивого. – Ред.).



*Покров Богородицы. Новгород. XVI в. ГРМ*

св. Иоанн Креститель.

Впереди, посредине храма, стоит на полукруглом амвоне молодой человек с нимбом, одетый в диаконский далматик. В левой руке он держит развернутый свиток со словами рождественского кондака, прославляющими Богоматерь, правой же рукой как будто управляет хором. Это – св. Роман Сладкопевец, знаменитый гимнограф, живший в VI столетии. Анахронизм этот легко объясняется: день празднования св. Романа, 1 октября, совпадает с праздником Покрова. Из жития святого мы узнаем, что мальчиком, будучи певцом, он претерпевал насмешки товарищей и от Пресвятой Богородицы получил вместе с кондаком Рождества Христова чудесный дар писать песнопения. Этот новый кондак, поразивший и патриарха, и императора, послужил причиной назначения св. Романа певцом собора Святой Софии. Слева от амвона изображен одетый в далматик диакон, смиренно уступающий место св. Роману. Хор молодых людей и женщин стоит за амвоном. Эта сцена из жития св. Романа, введенная в композицию Покрова, выводит нас за границы истории, смешивая лица, жившие при св. Романе, с лицами из жития св. Андрея юродивого. Так, например, ни патриарх, ни император (оба с нимбами) не являются современниками явления Богородицы во Влахернской церкви. Оба они обращены к Сладкопевцу, восхищаясь его пением. К этой же сцене принадлежат и стоящие за патриархом и царем в ле-



вом углу иконы три клирика в белом и два монаха в черном. С правой стороны на переднем плане, отдельно от толпы верующих стоят два человека. Это св. Андрей и св. Епифаний, свидетели явления Богоматери. Святой Андрей обращается к своему ученику и жестом правой руки указывает ему на явление. Юродивый одет поверх полунагого тела только в плащ, из-под которого видны его худые руки и ноги. Святой Епифаний, увенчанный нимбом, как и его учитель, одет, кроме плаща, в длинную тунику. Жест его выражает изумление перед чудесным явлением.

Архитектурный фон изображает Влахернскую церковь. Позади Богоматери над местом престола виден киворий на четырех тонких колоннах, отгороженный от остального храмового пространства стенкой. Налево виден вход в диаконник. Здание не похоже на русский храм, как это часто бывает на других иконах. Все указывает на то, что память о Влахернском храме сохранялась в иконографии Покрова. Колонна, которая изображена с правой стороны, – также черта константинопольской топографии: это колонна Константина. На некоторых иконах Покрова на ней помещается конная статуя императора. Наша икона Покрова является хорошим примером русского искусства XVI в.





*Введение Богородицы во храм. Россия. XVII в. Кастел де Виенборг (Нидерланды)*

## ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ

Введение (εἰσόδος) Богородицы во Храм (21 ноября) не принадлежит к древнейшим праздникам Церкви. Однако уже ранее конца VII в. оно, очевидно, праздновалось, потому что св. Андрей Критский, находившийся в то время в Иерусалиме, присутствовал на нем. В Константинополе он был введен, по-видимому, столетие спустя, при свт. Тарасии. На Западе праздник этот был принят только при папе Григории XI, который впервые отмечал его в Авиньоне в 1374 г.

Как и праздник Рождества Пресвятой Богородицы (см. выше), праздник Введения Ее во храм был создан преданием Церкви. Чтобы выявить «смотрения Зиждителя» исполнение» (Тропарь праздника, глас 4-й), свершившееся в избранной Приснодеве, посвящающей Себя служению Богу, использованы апокрифы. Тайна этого Богородичного праздника, который можно было бы сравнить с Ее Успением, вводит нас в самое глубинное существо Предания. Церковь прерывает молчание Священного Писания и являет неисповедимые пути Божественного Промысла, готовящего вместилище Слова: «от пророков проповеданная» и «прежде век пронареченная Матерь» (Вечерня, литийная стихира 3-я, глас 4-й) ныне вводится во Святое Святых как «священное сокровище славы Божия» (Утренья, кондак, глас 4-й).

И в богослужении, и в иконографии праздника Введения развивается тема храма. Храм этот, построенный Зоровавелем, менее славен, чем Соломонов. Из раввинистической традиции мы узнаем, что «во втором храме уже не было пяти вещей, находившихся в первом, а именно: небесного огня, елея помазания, ковчега, Духа Святого, Урима и Туммима»<sup>130</sup>. Дух Святой оставляет Храм, чтобы говорить через пророков. Но Он сообщает законному Храму славу, несравнимую с ветхозаветной, ибо вводит во Святое Святых Приснодеву, Которая родит Первосвященника по чину Мелхиседека (Евр. 6:20). Священник Захария, будущий отец Иоанна Предтечи, встречающий Приснодеву, сочетает в себе две традиции: священническую и пророческую. Он позволяет Богоматери войти за вторую завесу, что противоречит Закону, видя в Ней «одушевленный Кивот» (Великая вечерня, стихира 1-я на Господи, воззвах, глас 1-й), входящий «в дом Господень, благодать совводящи, Яже в Дусе Божественном» (Утренья, кондак, глас 4-й). «Ангели, вхождение Пречистыя зряще, удивившася» (Утренья, канон первый, песнь 9-я). Божественный замысел остается недоступным даже «началам и властям небесным», которые только через Церковь познают «смотрение тайны сокровенныя от веков в Бозе, создавшем всяческая»

<sup>130</sup> Песнь песней Павва 8 // Strack H. L., Billerbeck P. Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch. Bd. 2. München, 1922. S. 133.



*Введение Богородицы во храм. Миниатюра греческой рукописи Менологий Василия II. XI в. Ватиканская библиотека*

(Еф. 3:9–10). Это таинственное предуготовление человечества Христова: в Иерусалимском храме Приснодева готовится стать «пречистым храмом Спасовым» (Утренья, кондак, глас 4-й); от Нее Сын Ее получит храм тела Своего, который должен будет разрушиться и в три дня воссоздаться (ср.: Ин. 2:8–22). Тема храма в празднике Введения указывает на тему Церкви как Тела Христова. Сравнение Богоматери с ковчегом Завета придает мариологический смысл словам 8-го стиха 131-го псалма, который поется на Успение: «Воскресни, Господи, в покой Твой, Ты и Кивот Святыни Твоя».

Со времен Оригена три части храма символически сравниваются с тремя ступенями духовной жизни – очищением, просвещением и единением. Эти три ступени соответствуют трем книгам Соломоновым: Притчам, Екклесиасту и Песни Песней. Соответственно, двор храма представляет деятельную жизнь, имеющую целью освобождение от страстей (бесстрастие – *ἀπάθεια*). Завеса перед «Святым» (второй частью храма) указывает на путь «естественного созерцания» (*φυσικὴ θεωρία*) – познания Бога в творении. «Святое Святых» означает созерцание в собственном смысле слова. Это и есть богословие

(θεολογία) – познание Бога в Логосе, Слове<sup>131</sup>. В иконографии Введения Богоматери мы находим три части храма. На нашей иконе действие происходит во внутреннем дворе, при входе во Святое. Захария в священническом облачении стоит перед завесой Святого на первой ступени лестницы (пятнадцать ступеней храмовой лестницы соответствуют «пятнадцати псалмам степеней»<sup>132</sup>). Внизу Пресвятая Дева, простирая руки к Захарии, начинает подниматься на ступени, ведущие к Святому Святых. Наверху Она изображена уже сидящей на верхней ступени лестницы при входе в Святое Святых. Навстречу Ей спешит ангел, чтобы сопровождать Ее. Это степень созерцания, «обручения Богу», начало пути к единению, на котором Пречистая будет питаться «небесным хлебом» (ср.: Утренняя, стихира 3-я на *хвалитех*, глас 1-й). Дважды изображенная на нашей иконе, Пресвятая Дева не имеет ничего детского в Своем облике, хотя Ее малый рост указывает на детский возраст (три года). Она уже совершенная личность, Богородица, одетая в мафорий, как Ее изображают, например, на иконах Благовещения. Говорит же свт. Григорий Нисский, что Песнь Песней соответствует духовной зрелости, возрасту созерцательной жизни, вводящей душу в божественные святыни<sup>133</sup>.

Посредине двора за Приснодевой идут к Захарии свв. Иоаким и Анна, чтобы передать ему свою Дочь. За ними следуют девы, сопровождающие Богородицу с горящими свечами (см.: Вечерняя, стихира 2-я на *Господи, воззвах*, глас 1-й). В отличие от св. Анны и Богородицы, девы, сопровождающие Ее в Храме, изображены с непокрытыми головами. На нашей иконе только одна из них кажется одного возраста с Приснодевой, но выглядит она по-детски, соответственно своему возрасту<sup>134</sup>. Здание храма заполняет фон. Знаменательно, что Святое Святых изображено как русская церковь с луковичным куполом. Это русская икона XVI в.

<sup>131</sup> См.: *Ориген. Избранные толкования на Псалмы*, 117 // PG 12, col. 1581d.

<sup>132</sup> К ним относятся псалмы 119–133. – *Ред.*

<sup>133</sup> См.: *Григорий Нисский, свт. Комментарий на Песнь Песней. Беседа 1-я* // PG 44, col. 768a; 772a (рус. пер.: *Григорий Нисский, свт. Экзегетические сочинения*. Краснодар, 2009. С. 250–251; 252. – *Ред.*).

<sup>134</sup> Согласно иконописному подлиннику, написанному в XVI столетии в Новгороде, перед свв. Иоакимом и Анной должны идти семь дев, а другие – позади.





*Рождество Христово. Новгород. Конец XV в. Палаццо Леони Монтанари. Виченца (Италия)*



## РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Прототип классической иконографии Рождества Христова, которую мы видим на воспроизведенной здесь иконе, находится на ампулах V и VI столетий, в которых паломники приносили домой из Святой Земли масло от лампад, горевших во святых местах<sup>135</sup>.

В своей описательной части икона соответствует кондаку праздника: «Дева днес Пресущественнаго раждает и земля вертеп Непреступному приносит; Ангели с пастырьми славословят, волсви же со звездою путешествуют; нас бо ради родися Отроча младо, превечный Бог». Икона добавляет еще две сцены, расположенные в нижних углах, почерпнутые из предания.

В своем содержании икона Рождества Христова имеет два основных аспекта: прежде всего, она раскрывает самую сущность события, факт непреложного вочеловечения Бога, ставит нас перед видимым свидетельством основного догмата христианской веры, подчеркивая своими деталями как Божество, так и человечество воплотившегося Слова. Во-вторых, икона Рождества Христова показывает нам действие этого события на естественную жизнь мира, дает как бы перспективу всех его последствий. Ибо, по словам свт. Григория Богослова, Рождество Христово «не праздник создания, но праздник воссоздания»<sup>136</sup>, обновления, освящающего весь мир. Вся тварь через Воплощение Бога получает новый смысл своего бытия, лежащий в конечной цели ее существования – ее грядущем преображении. Поэтому вся тварь принимает участие в совершившемся событии, и вокруг родившегося Богомладенца мы видим представителей всего созданного мира, каждого в подобающем ему служении, или, как говорит Церковь, – благодарении. «Что Тебе принесем, Христе, яко явился еси на земли яко Человек нас ради? Каяждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит: Ангели – пение; небеса – звезду; волсви – дары; пастырие – чудо; земля – вертеп; пустыня – ясли; мы же – Матерь Деву...»<sup>137</sup> К этому икона добавляет еще приношения мира животного и мира растительного.

<sup>135</sup> На этих сосудах изображены те евангельские события, в местах которых они изготовлялись. Евсевий Кесарийский в «Церковной истории» повествует, что на месте Рождества Христова св. Константин построил храм, криптой которого была сама Вифлеемская пещера. В ней-то и была, как полагают археологи, изображена со всей возможной исторической точностью та сцена Рождества Христова, которую повторяют ампуды и которая легла в основу нашей иконографии этого праздника.

<sup>136</sup> Григорий Богослов, свт. Слово 38-е: На Богоявление или на Рождество Спасителя // Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 523; ср.: PG 36, col. 316b.

<sup>137</sup> Миня, 25 декабря. Вечерня. Стихира 4-я на Господи, воззвах, глас 2-й.



*Рождество Христово. Деталь костяной пластины. VI в. Национальный музей. Лондон*

Центр иконы, как смысловой, так и композиционный, с которым так или иначе соотносятся все детали, – Младенец, повитый пеленами, лежащий в яслях на фоне темной пещеры, в которой Он родился<sup>138</sup>. В слове, приписываемом свт. Григорию Нисскому, находится сравнение Рождества Христова в пещере с духовным воссиянием в сени смертной, объемлющей человечество. Черный провал пещеры на иконе по своему символическому значению и есть этот мир, пораженный грехом по вине человека, в котором воссияло «Солнце правды».

О яслях и пеленах говорится в Евангелии от Луки (см.: Лк. 2:7): *и повит Его, и положи Его в яслях*, и далее указывается на ясли и пелены как на отличительный признак, данный ангелом, по которому пастухи должны были узнать в Младенце своего Спасителя: *И се вам знамение: обрящете Младенца повита лежаща в яслях* (Лк. 2:12). Стихира говорит нам, что ясли – приношение пустыни Богомладенцу. Значение этого приношения раскрывается словами свт. Григория Богослова, который пишет: «...преклонись пред яслями, чрез которые ты, соделавшийся бессловесным, воспитан Словом» (то есть возрастаешь, питаешься еucharистическим хлебом. – Л. У.)<sup>139</sup>. Пустыня (в данном случае пустое, ненаселенное место), предоставившая убежище Спасителю, Которого мир не принял от рождения, была исполнением ветхозаветного прообраза – пустыни, в которой был явлен прообраз Евхаристии – манна. Одоживый еврейскому народу ман-

<sup>138</sup> Евангелия ничего не говорят о пещере, о ней мы знаем из предания. Древнейшие из известных письменных свидетельств о ней относятся ко II в.: св. Иустин Философ в «Диалоге с Трифоном иудеем» (ок. 155–160), цитируя Евангелие от Матфея, добавляет: «...так как Иосифу не было места, чтобы остановиться в этой деревне, он устроился в пещере, недалеко от Вифлеема» (PG 6, col. 657cd; ср.: *Иустин Философ и Мученик*, св. Сочинения. М., 1892. С. 261. – Ред.).

<sup>139</sup> *Григорий Богослов, свт.* Слово 38-е: На Богоявление или на Рождество Спасителя // Творения. Т. 1. С. 531; ср.: PG 36, col. 332a.

ну – хлеб с небес – Сам стал евхаристическим хлебом – Агнцем, возносимым на жертвеннике, прообразом которого и являются ясли, приносимые в дар Младенцу пустыней новозаветной.

Пещера, ясли, пелены – указания на кенозис Божества, Его истощание, на крайнее смирение Того, Кто, невидимый естеством, становится видимым плотию человека ради, рождается в пещере, повивается пеленами, предвозвещая Свою смерть и погребение, гроб и погребальные пелены.

В пещере у самых яслей – вол и осел. Евангелия о них не упоминают. И, однако, на всех изображениях Рождества Христова они находятся в непосредственной близости к Божественному Младенцу. Это их место в самом центре иконы указывает на важность, которую придает Церковь этой детали. Она есть не что иное, как исполнение пророчества Исаии, имеющего глубочайшее поучительное значение: *Позна вол стяжавшаго и, и осел ясли господина своего: Израиль же Мене не позна, и людие Мои не разумеша* (Ис. 1:3). Присутствием животных икона напоминает пророчество Исаии и зовет нас к познанию и разумению тайны Домостроительства Божия.

При взгляде на икону Рождества Христова первое, что обращает на себя внимание – это положение Божией Матери и то место, которое Она занимает. В этом «празднике воссоздания» Она – «всех земнородных обновление», новая Ева. Как первая Ева стала матерью всех живущих, так новая Ева стала



*Рождество Христово. Деталь саркофага. IV в. Базилика Сант-Амброджо. Милан*



*Рождество Христово. Ампула. VI в. Музей кафедрального собора. Монца (Италия)*

Матерью всего обновленного человечества, обоженного через вочеловечение Сына Божия. Она – высшее благодарение Богу, которое из всех творений приносит Творцу человек. Этим приношением в лице Божией Матери падшее человечество дает свое согласие на свое спасение через вочеловечение Бога. Икона Рождества Христова наглядно подчеркивает эту роль Божией Матери, выделяя Ее среди всех остальных фигур центральным расположением, а иногда и размерами. Она возлежит непосредственно подле Младенца, на одре, но обычно уже вне пещеры. Одр этот – род переносного матраца или подстилки, которую евреи носили с собой при передвижениях.

Поза Божией Матери всегда полна глубокого смысла и непосредственно связана с догматическими проблемами, встававшими в ту или иную эпоху в том или ином месте. Изменения ее подчеркивают в зависимости от надобности то Божество, то человечество Спасителя. Так, на некоторых изображениях Она полусидит, чем указывается на отсутствие у Нее обычных страданий и, следовательно, на девственность Рождества и божественное происхождение Младенца (против несторианских заблуждений). Но в подавляющем большинстве изображений Рождества Христова Божия Мать лежит, выражая своей позой сильное утомление, что должно напоминать молящимся о непреложном человечестве Младенца, «чтобы вочеловечение не было заподозрено в призрачности», как говорит Николай Месарит<sup>140</sup>.

Вокруг центральной группы, Богомладенца и Его Матери, расположены все детали, которые, как мы уже говорили, свидетельствуют и о самом Воплощении, и о действии его на весь тварный мир.

Ангелы выполняют служение двоякого рода: они славословят и благоговествуют. На иконе это обычно выражается тем, что одни из них обращены кверху и славят Бога, другие наклонены вниз, к людям, которым они возвещают благую весть.

Люди эти – пастухи. Они изображаются слушающими ангельскую весть, и часто один из них играет на свирели, присоединяя человеческое искусство – музыку – к ангельскому хору.

С другой стороны от пещеры – волхвы, которых ведет звезда. Они изображаются или едущими, или, как на нашей иконе, идущими с дарами. Звезда указывает длинным лучом прямо на пещеру. Луч этот связывает звезду с частью сферы, выходящей за пределы иконы, – символическим изображением горнего мира. Этим икона показывает, что звезда эта – не только космическое явление, но и носительница вести, исходящей из горнего мира, вести о том, что «на

<sup>140</sup> Цит. по: Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche: Zwei Basiliken Konstantins. Bd. 2. Leipzig, 1908. S. 47.

земле родился Небесный». Она – тот свет, который, по словам свт. Льва Великого, был скрыт от евреев, но воссиял язычникам. Церковь видит в пастухах, первых сынах Израилевых, поклонившихся Младенцу, начаток Церкви еврейской, а в волхвах – «начаток языков» (Утренья, ипакои, глас 8-й) – Церкви из язычников. С одной стороны – пастухи, простые неискушенные люди, с которыми горний мир входит в общение непосредственно, в их обыденной рабочей жизни, с другой стороны – волхвы, люди науки, которые должны проделать длинный путь от знания того, что относительно, к знанию того, что абсолютно, через изучаемый ими предмет. В поклонении волхвов Церковь свидетельствует, что она принимает и освящает всякую человеческую науку, идущую к ней, если только относительный свет внехристианского откровения приводит тех, кто ему служит, к поклонению абсолютному Свету. Добавим, что обычно волхвы изображаются людьми разного возраста, чем особенно подчеркивается, что откровение дается независимо от возраста и жизненного опыта.

В нижнем углу иконы две женщины купают Младенца. Эта сцена основывается на предании, которое также передается апокрифическими Евангелиями Псевдо-Матфея и Псевдо-Иакова. Две женщины – повивальные бабки, которых Иосиф привел к Божией Матери. Эта сцена из повседневной жизни ясно показывает, что родившийся Младенец такой же, как и всякий новорожденный, и подвержен естественным требованиям человеческой природы.

Еще одна деталь особенно подчеркивает, что в Рождестве Христовом «побеждается естества чин»: это Иосиф. Он не входит в центральную группу Младенца и Его Матери; он не отец и подчеркнуто отделен от нее. Перед ним под видом скорбленного старика-пастуха стоит искушающий его диавол. На некоторых иконах он изображается с маленькими рожами или хвостиком. Присутствие диавола и его роль искушителя приобретает особенно глубокий смысл в связи с этим «праздником воссоздания». Тут икона, основываясь на предании, передает также содержание некоторых литургических текстов, говорящих о сомнениях Иосифа и о смущении его души. Состояние это выражается на иконе его горестной позой и подчеркивается черным пятном пещеры, на фоне которой Иосиф иногда изображается. Предание, передаваемое также апокрифами, повествует о том, как диавол, искушая Иосифа, говорил ему, что девственное рождество невозможно, ибо это противоречит законам природы. Аргумент этот, принимая различные формы, беспрестанно возвращается, проходя через всю историю Церкви. На нем основаны многие ереси. В лице Иосифа икона являет не только его личную драму, но и драму общечеловеческую, трудность принять то, что «паче слова и разума» – Воплощение Бога.

Если на некоторых иконах Божия Мать изображается смотрящей на Младенца, «слагающе в сердце своем» глаголы о Нем, или прямо перед собой





*Рождество Христово. Ярославль. XVII в. ЯХМ*

на внешний мир, то на других Она смотрит на Иосифа, как бы выражая Своим взглядом сострадание к его состоянию. Этим икона учит терпимому и сострадательному отношению к неверию и сомнениям человеческим.

Вторая воспроизведенная здесь икона представляет собой характерный пример сложных, многоличных икон XVII в. Она состоит из 16 различных как по времени, так и по месту действия сцен, объединенных в одну общую композицию. Поскольку все эти сцены имеют прямое или косвенное отношение к Рождеству Христову, то они распределены так, что одна сцена переходит в другую, благодаря чему изображение получает характер непрерывного рассказа, представляя собой в целом сложную рождественскую икону.

В верхней части иконы, посередине – обычное изображение Рождества Христова с поклоняющимися ангелами, пастухами (непосредственно под яслями) и Иосифом, искушаемым диаволом (под сценой омовения Младенца). В левом от зрителя углу иконы – едущие на поклонение Спасителю волхвы, которых ведет ангел, держащий в руках звезду<sup>141</sup>. Под ними в архитектурном сооружении в виде беседки – сидящая на золотом троне Божия Мать с Богомладенцем на коленях, Которому приехавшие волхвы приносят дары. На другой стороне иконы, справа от яслей Спасителя – явление ангела спящим волхвам с повелением не возвращаться к Ироду (см.: Мф. 2:12). Над этой сценой – уезжающие другой дорогой волхвы. Ниже сцены поклонения волхвов – явление ангела Иосифу с повелением бежать в Египет (см.: Мф. 2:13). На противоположной стороне – бегство в Египет Божией Матери с Младенцем и Иосифом в сопровождении его сына, будущего апостола и первого Иерусалимского епископа Иакова. Эта сцена изображена на фоне египетского храма, со стены которого падает идол, и представляет собой исполнение пророчества Исаии: *Се Господь <...> придет во Египет, и потрясутся рукотворенная египетская от лица Его* (Ис. 19:1)<sup>142</sup>. В нижнем левом углу иконы царь Ирод, вопрошающий книжников и мудрецов, которые держат в руках книги с пророчествами о рождении Христа (см.: Мф. 2:4). Рядом – избивание младенцев. Посередине этой сцены – матери, ищущие своих детей среди множества убитых младенцев, головы которых в несколько рядов изображены на первом плане.

<sup>141</sup> Аналогичная тема, т. е. ангел со звездой в руках, ведущий волхвов, имеется в соборе Парижской Богоматери на «clôture du chœur» (алтарной преграде. – *Ред.*) XIV в. Изображение это, очевидно, имеет своим основанием толкования свв. Иоанна Златоуста и Феофилакта Болгарского (ок. 1085), которые говорят, что звезда, ведшая волхвов, была не из числа обычных звезд, но некой божественной и ангельской силой, принявшей образ звезды.

<sup>142</sup> См.: Четьи Минеи свт. Димитрия Ростовского, 26 декабря. Сказание о бегстве Пречистой Девы Богородицы с Богомладенцем в Египет; также см.: апокрифическое евангелие Псевдо-Матфея, гл. 23.

Над этой сценой, слева, на фоне города – группа плачущих матерей: *Глас в Раме слышан бысть, плач и рыдание и вопль мног: Рахиль плачущися чад своих, и не хотяше утешитися, яко не суть* (Мф. 2:18). Рядом праведная Елизавета с младенцем Иоанном на руках, скрывающаяся в расщелине горы от преследующего ее воина: «Елисавет же, взявши Иоанна, камень моляше, глаголющи: приими мать с чадом. Гора прият Предтечу...»<sup>143</sup> Рядом изображена мать, прячущая под деревом спеленутого младенца с нимбом. Над этой сценой имеется микроскопическая надпись: «Нафанаил лежащ под смоковницею». Ни служба дня, ни апокрифические евангелия ничего не говорят о том, что Нафанаил, подобно св. Иоанну Предтече, избежал смерти в момент избияния младенцев. И тем не менее на сложных иконах начиная с XVII в. эта сцена не редкость. Кроме того, в греческом Евангелии XI в., находящемся в Национальной библиотеке в Париже, имеется иллюстрация к первой главе Евангелия от Иоанна<sup>144</sup> повествующей о встрече Христа с Нафанаилом. Изображение передает момент разговора Христа с Нафанаилом, который подходит к Нему в сопровождении позвавшего его Филиппа (см.: Ин. 1:45–50), причем сзади, на некотором расстоянии, под деревом стоит отрок Нафанаил с нимбом. Возможно, что в основе изображений как греческого манускрипта, так и русских икон лежит таинственная фраза свт. Иоанна Златоуста из его толкования на это место Евангелия от Иоанна: «Знал Он и прежде благонравие Нафанаила не как человек, следивший за ним, а как Бог», и далее: «Что же? Неужели Христос увидел Нафанаила только пред тем, как пригласил его Филипп, а до того времени не видел его оком неусыпным? Видел, – и этому никто не станет противоречить»<sup>145</sup>. На основании этих слов свт. Иоанна Златоуста, а также на основании того, что на одних изображениях Нафанаил представлен младенцем, а на других – отроком, можно полагать, что в евангельском выражении «под смоковницею» следует понимать вообще всю жизнь Нафанаила. В таком случае его изображение на иконе Рождества Христова подчеркивает Божество Спасителя. Но возможно, конечно, что в основе этих изображений лежит неизвестный нам текст, которым пользовались древние иконописцы.

В нижнем правом от зрителя углу иконы – убиение св. Захарии *между храмом и жертвенником* (Мф. 23:35). Эта сцена, основанная на словах Спасителя, поясняется в Четье Минее 29 декабря, где раскрывается и смысл ее присутствия

<sup>143</sup> Миней, 29 декабря. Вечерня. «Святых младенец четырнадцать тысяч, Христа ради избияемых от Ирода в Вифлееме Иудейском». Слава, младенцев, глас 8-й, прп. Андрея Критского; также см.: Протоевангелие Иакова, гл. 22.

<sup>144</sup> См.: Codex Paris. gr. 74, fol. 147.

<sup>145</sup> Иоанн Златоуст, свт. На Евангелие от Иоанна. Беседа 20-я, 2–3 // Творения. Т. 8. Кн. 1. СПб., 1902. С. 133–134; ср.: PG 59, col. 126–127.

в иконе Рождества Христова: «Еще же св. пророку Захарии смерть устроиша за сие, яко Пречистую Деву, вшедшую в церковь очищения ради с Отрочатем постави на месте девиц, на нем же женам имущим мужа не подобаше стояти...»<sup>146</sup> Другими словами, св. Захария был убит книжниками и фарисеями, и причиной убийства было девственное рождество и пророческое прозрение Захарией Божества Христова. Но имеется и другая, апокрифическая версия этого события в «Протоевангелии Иакова» (глава 23-я), согласно которой св. Захария был убит по приказу Ирода за то, что не открыл его слугам место убежища младенца Иоанна Предтечи, которого Ирод принял за родившегося Царя Иудейского. В таком случае Захария был убит в момент избиения младенцев и вместе с ними пострадал за родившегося Спасителя мира.

В художественном смысле наша икона представляет собой очень хороший образец сложных икон XVII в.<sup>147</sup> Однако повествовательный момент настолько увлекает иконописца, что главное событие, обросшее второстепенными сюжетами, которым он придает столь же важное значение, совершенно в них теряется, отходит на второй план (ср. с иконой на с. 236). Мастер явно избегает открытого незаполненного пространства, и все множество деталей оказывается лишенным композиционного единства. И все же икона эта обладает какой-то большой духовной теплотой. Несмотря на мелкое письмо, в ней нет мелочности линий. Нет в ней и сухости, свойственной таким же сложным иконам этого, а также более позднего времени. Она написана свободно, обобщенными красочными пятнами, которые распределены с большим художественным вкусом. Доминирующие тона – киноварь и темный сине-зеленоватый. Много золота, которое вместе с киноварью и красноватой землей дает иконе теплый общий тон.

<sup>146</sup> Ср.: Четьи Миней свт. Димитрия Ростовского, 29 декабря. Память четырнадцати тысяч младенцев, от Ирода в Вифлееме избивенных.

<sup>147</sup> Икона Рождества Христова, подобная нашей и того же времени, находится в старообрядческом храме на Рогожском кладбище в Москве. Приписывается она строгановской школе (икона эта воспроизведена в книге «Снимки древних икон старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве», 1913 г.). На ней те же 16 сцен, и расположены они совершенно так же. Разница лишь в том, что композиция нашей иконы более сгущена. Так, например, там нет ангела в верхней части иконы, а на его месте помещена большая сложной формы звезда. Нет и множества голов избивенных младенцев, меньше воинов, а их позы, как и поза Божией Матери, более манерны. Есть некоторая разница и в архитектуре. В остальном икона представляет полную аналогию нашей и, по-видимому, близка ей по краскам.





*Крещение Господне. Псков. Конец XV в. ЦМиАР*



## КРЕЩЕНИЕ ГОСПОДНЕ

Икона, приписываемая московской школе, XVI в.<sup>148</sup>

*И абие восходя от воды, виде разводящася небеса и Духа яко голубя, сходяща нань. И глас бысть с небесе: Ты еси Сын Мой возлюбленный, о Немже благоволих* (Мк. 1:10–11; из евангельского зачала, читаемого на Утрени праздника).

Иконы Крещения Господня представляют собой точное воспроизведение этого евангельского свидетельства с добавлением деталей, соответствующих службе праздника, как, например, ангелов и обычно одной или двух аллегорических фигур у ног Спасителя, олицетворяющих реку и море. Праздник Крещения называется также Богоявлением, ибо Крещение есть явление Божества Христа, начавшего открытое служение для искупления мира. «Почему же Богоявлением называется не тот день, в который Он родился, – говорит свт. Иоанн Златоуст, – а тот, в который Он крестился? <...> Потому что Христос сделался известным для всех не тогда, когда Он родился, но когда Он крестился; до этого дня Он не был известен народу»<sup>149</sup>.

Крещение Господне имеет два основных аспекта: в этот день людям была открыта полная догматическая истина о триипостасном Боге: «Троица, Бог наш, Себе нам днесь нераздельно яви: ибо Отец явленным свидетельством сродства возгласи, Дух же голубиным образом сниде с Небес, Сын Пречистый верх Свой Предтечи преклони и, крещься...»<sup>150</sup> Эта непостижимая тайна трех Лиц единого Божества явлена здесь не умозрительно, а воочию в чувственных образах: Иоанн Предтеча слышал голос Отца и видел подтверждавшего этот голос Духа Святого в виде голубя, свидетельствовавших явление Сына Божия людям в лице Крещаемого. С другой стороны, подобно тому как впоследствии, совершая ветхозаветную Пасху, Христос установил таинство Евхаристии, в этот день, исполняя пророческое установление омовения, Он устанавливает новозаветное таинство Крещения.

В соответствии с приведенным евангельским текстом в верхней части иконы Крещения Господня помещается часть круга, символически изображающая *разводящася небеса* (Мк. 1:10), «которые Адам для себя и для потомков своих

<sup>148</sup> См.: Muratoff P. Trente-cinq primitifs russes: Collection Jacques Zolotnitzky. Paris, 1931. – Описываемая икона воспроизведена на с. 249. – Ред.

<sup>149</sup> Иоанн Златоуст, свт. Слово [37-е]: В день Богоявления, 2 // Творения. Т. 2. Кн. 1. СПб., 1896. С. 402; ср.: PG 49 col. 365–366.

<sup>150</sup> Минея, 6 января. Святое Богоявление. Царские Часы, час 3-й, тропарь 4-го гласа.

заклучил так же, как и рай, пламенным оружием»<sup>151</sup>. Эта часть круга символически указывает на присутствие Бога (которое на древних изображениях подчеркивается иногда благословляющей рукой). Отсюда нисходят на Спасителя лучи со спускающимся Духом Святым в виде голубя<sup>152</sup>. На воспроизведенной здесь иконе эта важная деталь, к сожалению, утрачена вместе с фоном иконы. В общем она изображается так же, как и в Рождестве Христове, с той лишь разницей, что на месте звезды помещается белый голубь. Явление Духа Святого в Крещении Господнем в виде голубя святые отцы Церкви объясняют аналогией с потопом: подобно тому как в то время мир очищен был от своих беззаконий водами потопа, и голубь принес масличную ветвь в ковчег Ноев, возвещая прекращение потопа и мир, возвращенный земле, так и теперь Дух Святой нисходит в виде голубя, чтобы возвестить разрешение грехов и милость Божию вселенной, «...Божие милосердие чрез Святаго Духа, так, как и голубь принес сучец масличен (Быт. 8:11) тем, которые спаслись от потопа», – говорит прп. Иоанн Дамаскин<sup>153</sup>.

Дабы освятить воды для нашего очищения и обновления, Взявший на Себя грехи мира, по выражению песнопения праздника, «покрывается водами Иордана». На условном языке иконы это передается тем, что Спаситель изображается стоящим на фоне воды, как в пещере. Этим приемом указывается, что погружена не часть Его тела, а все тело, во образ Его погребения, ибо Крещение знаменует собою смерть Господа (см.: Кол. 2:12)<sup>154</sup>. В знак того, что Ему принадлежит инициатива совершающегося, что Он, Владыка, пришел к рабу, прося крещения, Спаситель изображается почти всегда идущим или делающим движение в сторону Иоанна Предтечи, подклоняя в то же время главу под его руку. Он благословляет правой рукой воды Иордана, освящая их Своим погружением. Отныне вода становится образом не смерти, а рождения в новую

<sup>151</sup> Григорий Богослов, *свт.* Слово 39-е: На Святые Светы явлений Господних // Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 541; ср.: PG 36, col. 353b.

<sup>152</sup> Это единственная икона праздника, где полагается изображать Духа Святого в виде голубя. По поводу изображения Его в голубином виде на других иконах, например в Сошествии Святого Духа на апостолов, и, в частности, в Благовещении, распространенном в XVII в., Большой Московский Собор (1667 г.) дает следующее разъяснение: «И Святыи Дух не естъ существом голубь, но существом Бог естъ, <...> во Иордане при святом Крещении Христове, явися Святыи Дух в виде голубине; и того ради на том месте точию подобает и писати Святаго Духа в виде голубином. А на ином месте имущии разум не изобразуют Святаго Духа в голубином виде. Зане на Фаворстей горе яко облаком явися и иногда, инако». – Книга соборных деяний 1667 года, 44: О иконописцах и Саваофе // Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 гг. М., 1893. Л. 23.

<sup>153</sup> Иоанн Дамаскин, *прп.* Точное изложение православной веры, IV, 9. – С. 212.

<sup>154</sup> См.: Там же. С. 208. Через крещение мы *спогребаемся* Господу (Кол. 2:12). Поэтому в Православной Церкви, в отличие от Римо-католической, обязательно погружение в воду всего тела крещаемого.

жизнь. Поэтому на изображениях Крещения, например в катакомбах, крещаемый, не исключая и самого Спасителя, в подавляющем большинстве случаев изображается ребенком<sup>155</sup>. Хотя на некоторых изображениях Спаситель имеет повязку на чреслах, все же на большинстве икон, в соответствии со смыслом богослужебных текстов, Он изображается совершенно обнаженным. Этим подчеркивается и кенозис Его Божества («и обнажается, Небо облаки Одевая»<sup>156</sup>), и цель этого кенозиса, ибо, обнажаясь плотью, Он тем самым одевает наготу Адамову, а с ним и всего человечества в одежду славы и нетления<sup>157</sup>.

Икона Крещения – одна из икон, имеющих наибольшее количество аналогий с ветхозаветными прообразами. Так, кроме отмеченных деталей, у ног Спасителя среди снующих в струях Иордана рыб изображаются обычно две маленькие фигурки: одна мужская, обнаженная, повернутая к Нему спиной, другая, полуобнаженная, женская, обычно убегающая, иногда сидящая на рыбе. Детали эти являются иллюстрацией ветхозаветных текстов, входящих

<sup>155</sup> В первые века христианства возраст человека часто считался не от естественного, а от благодатного рождения, крещения. Поэтому на многих эпитафиях погребенных в катакомбах христиан помечен младенческий возраст, хотя размеры гроба показывают, что в нем погребен взрослый человек.

<sup>156</sup> Минея, 5 января. Утренняя. Канон предпразднества, глас 1-й. Песнь 8-я.

<sup>157</sup> См.: Там же. Песнь 9-я.



*Крещение Господне. Московская школа. XVI в.*



*Крещение Господне. Деталь костяного трона Максимиана. Константинополь. VI в. Архиепископский музей. Равенна*



Персонификация Иордана. Деталь иконы Крещения. 1408 или 1410 г. ГРМ



Персонификация моря. Деталь иконы Крещения. 1408 или 1410 г. ГРМ

в службу праздника и являющих пророческие предображения Крещения: *Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять* (Пс. 113:3). Мужская фигура, представляющая собой аллегорию Иордана, объясняется следующим текстом: «Возвращаешься иногда Иордан река милотию Елисеевою, вознесшуся Илии, и разделяхуся воды сюду и сюду, и бысть ему сух путь, иже мокрый, во образ воистинну Крещения, имже мы текущее жития преходим шествие...»<sup>158</sup> Вторая фигура, женская – аллегорическое изображение моря, является указанием на другой прообраз Крещения – переход евреями Чермного моря.

Святой Иоанн Предтеча священнодействует, возлагая правую руку на главу Спасителя. Этот сакраментальный жест всегда был в ритуале Крещения<sup>159</sup>. В левой руке он иногда держит свиток, символ своей проповеди, или, как на нашей иконе, держит эту руку молебнo, выражая объяввший его трепет: «... не смею держати верх Твой пречистый, Ты мя освяти, Владыко, Божественным явлением Твоим»<sup>160</sup>.

Ангелы принимают участие в совершающемся священнодействии. Богослужебные тексты, упоминая присутствие, говорят об их состоянии: «И лица Ангельстии дивляху-

<sup>158</sup> Миняя, 6 января. Последование часов, час девятый. Тропарь, глас 4-й.

<sup>159</sup> См.: Дионисий Ареопагит, св. О церковной иерархии, II, 2, 5; 7 // PG 3, col. 396a; 396c; рус. пер.: Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. СПб., 1855. С. 34; 35 (ср.: Сочинения / подг. Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 587; 589. – Ред.).

<sup>160</sup> Миняя, 6 января. Вечерня. Стихира на литии 2-я, глас 4-й.

ся страхом и радостью»<sup>161</sup>, но не говорят об их роли. Поэтому часто их роль понимается и передается в иконах по-разному. Иногда, особенно на более поздних иконах, они держат в руках покрывала, исполняя, очевидно, роль служителей при крещении, и готовятся покрыть тело Господне по выходе Его из воды. Обычно же, как и на иконах некоторых других праздников, лишь указывается на их служебное положение. Они изображаются с руками, покрытыми плащами, – в знак благоговения перед Тем, Кому они служат<sup>162</sup>. Число их бывает разное: два, три и более.

Воспроизведенная на с. 246 икона отличается большой ритмичностью, легкостью и изяществом рисунка. Наклон расположенных одна над другой фигур ангелов и наклон Предтечи повторяют линии реки и фигуры Спасителя, сосредотачивая на Нем все внимание зрителя.

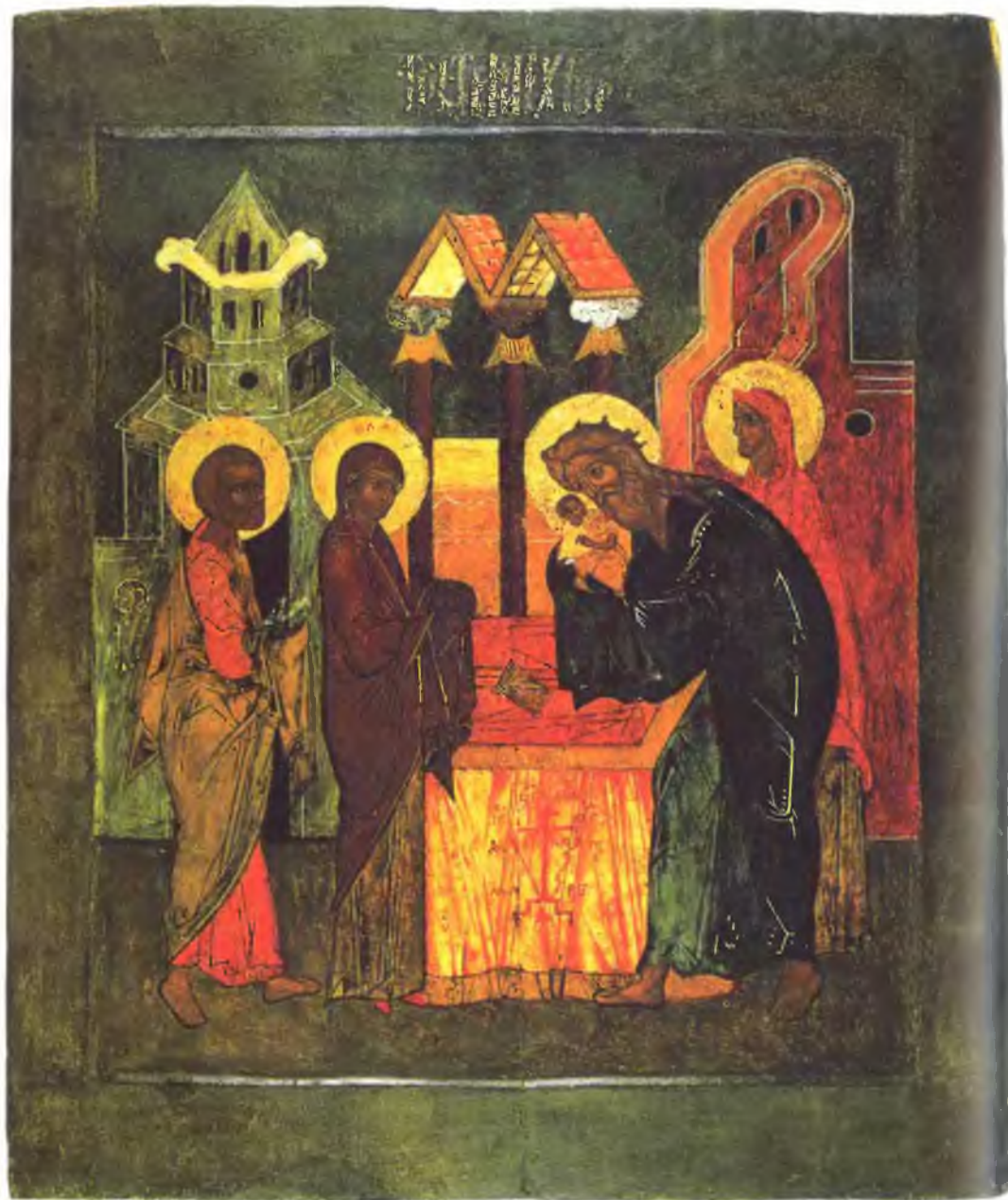


*Крещение Господне. Россия. XVI в. Галерея Темпл, Лондон*

<sup>161</sup> Минея, 6 января. Последование часов, час девятый. Тропарь, глас 7-й.

<sup>162</sup> Для передачи благоговения перед святыней в иконописи принято также изображать покровы и на руках лиц, держащих священные предметы (так, например, епископы часто держат Евангелие в покровенной руке, ангелы – орудия страстей Господних и т. д.). Образ этот принят из восточного обычая, усвоенного также придворным этикетом Византии, где покровенными руками держали предметы, передаваемые императором или императору в знак особого почитания.





*Сретение. Россия. Около 1500 г. Кастел де Вийенборг (Нидерланды)*

## СРЕТЕНИЕ

Сретение (встреча – ἡ ὑπαπαντή) Господа нашего Иисуса Христа (2 февраля) на Западе более известно как Очищение Богоматери. Как и большинство праздников палестинского происхождения, Сретение, принесение Христа во храм, восходит к глубокой христианской древности. Этерия (конец IV в.) видела, как в Иерусалиме его праздновали с большой торжественностью и крестными ходами<sup>163</sup>. В Константинополе этот праздник был введен в VI в. при Юстине и Юстиниане<sup>164</sup>. Отсюда он перешел в Рим в течение VII столетия. Обычай на Сретение стоять на литургии с зажженными свечами, введенный в Иерусалиме около 450 г., еще сохранился на Западе. Отсюда его название – «Светлая обедня» (Lichtmesse, Chandeleur, Candlemas).

Также как праздник Обрезания Господня (1 января), Сретение Господне во храме показывает нам «закона Творец, закон исполняя»<sup>165</sup>. Это посвящение перворожденного сына Богу (см.: Исх. 13:2) и приношение жертвы за очищение матери на сороковой день после рождения мальчика (см.: Лев. 12:6–8). Как литургические тексты, так и иконография основываются на евангельском повествовании (см.: Лк. 2:22–39).

Древнейшие известные изображения Сретения находятся на мозаике храма Санта-Мария Маджоре (Рим, V в.) и на эмалевом кресте-реликварии Латеранского музея (конец V или начало VI в.). Иконография праздника Сретения окончательно складывается приблизительно к IX–X вв. и с тех пор практически не меняется<sup>166</sup>. Иногда Богомладенец изображается на руках Матери, или же Она передает Его св. Симеону. В большинстве же случаев Его держит на руках св. Симеон. Христа никогда не изображают спеленутым; Он обычно одет в коротенькую рубашку, оставляющую непокрытыми ноги. Сидя на протянутых руках св. Симеона, Он благословляет его, как это видно и на нашей иконе. Это иконографический тип Христа Эммануила: «Безначальное бо Слово Отчее, начало приим под леты, не отступль Своего Божества...» (Вечерня, стихира Иоанна Монаха, глас 6-й). «Ветхий денми, младенствовав плотию» (Там же, стихира Германа Патриарха, глас 5-й). «Иже закон древле в Синаи дав Моисею <...> закон исполняя, во храм приносится...» (Там же, литийная стихира Ана-

<sup>163</sup> См.: Путешествие Этерии, 26 // SC 21. Paris, 1948. P. 206.

<sup>164</sup> См. в «Хронографии» Феофана, год 534-й (см.: *Феофан Византиец*. Летопись от Диоклетиана до царей Михаила и сына его Феофилакта. М., 1884. С. 171. – Ред.).

<sup>165</sup> Минея, 2 февраля. Вечерня. Стихира на литии 1-я, глас 1-й.

<sup>166</sup> См.: *Покровский Н. [В.] Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*. СПб., 1892. С. 108.



*Сретение Господне. Мозаика базилики Санта-Мария-Маджоре. Рим. 430–440 гг.*

толия, глас 1-й). Как и в евангельском повествовании, тема очищения Матери почти забыта: центр праздника – Сретение Мессии, встреча Ветхого и Нового Заветов.

Сцена встречи происходит в храме, перед престолом, который на нашей иконе находится под киворием. На престоле иногда изображают крест, книгу или свиток. По сторонам престола находятся Богоматерь (слева от зрителя) и св. Симеон (справа). Богоматерь протягивает покрытые мафорием руки в жесте приношения жертвы. Она только что передала Своего Сына св. Симеону. Святой старец склонился вперед и держит Младенца также покровенными руками (в знак благоговения). Святой Иосиф сопровождает Пресвятую Богородицу, в складках плаща неся жертвоприношение бедных родителей: *две горлицы или два птенца голубина* (Лев. 12:8). Эти птицы рассматриваются как символ Церкви израильской и Церкви языческой, а также как символ двух Заветов, общим и единым главой которых является Христос (см.: Вечерня, стихи-ра Андрея Критского, глас 8-й). Святая Анна, дочь Фануилева, вдова восьмидесяти четырех лет (см.: Лк. 2:37), стоит за спиной св. Симеона на втором плане соответственно тому, как стоит св. Иосиф. Ее голова, повернутая в профиль, поднята кверху, а лик выражает пророческое вдохновение.

Личность св. Симеона Богоприимца (Θεοδότης) играет особую роль: его пророческие слова, составляющие одну из трех «новозаветных песней», поют-

ся на каждой вечерне богослужебного года. В святом старце, принявшем на руки Христа, хотели видеть храмового священника (см.: Вечерня, стихира 3-я на литии, глас 2-й). Некоторые считали, что он был одним из ученых книжников, сыном Гиллея и отцом Гамалиила, учителя апостола Павла<sup>167</sup>. Другие утверждали, что он был одним из семидесяти толковников, переводчиков Библии, и Бог сохранял ему жизнь в течение трехсот пятидесяти лет, до пришествия Мессии<sup>168</sup>. Богослужебные тексты прославляют св. Симеона как величайшего из пророков: ему более, чем Моисею, приличествует именование Боговидец (Θεόπτης), потому что Моисею Господь явился окруженный мраком, Симеон же носил на руках Воплощенное Превечное Слово. Именно он «языком откры Свет, Крест и Воскресение»<sup>169</sup>. «Ныне отпускаеши» получает новый смысл: пророк просит Господа сподобить его проповедать воплощение подземному миру<sup>170</sup>. На нашей иконе ничто не указывает на священство Симеона: на нем длинная одежда, ниспадающая на босые ноги; голова его непокрыта, волосы длинные, как подобало назореем. Богомладенец «на старческих, яко на престоле сидит руках» (Вечерня, стихира Андрея Критского, глас 8-й). В припеве 9-й песни канона Господь говорит: «Не старец Мене держит, но Аз держу его: той бо от Мене отпущения просит»<sup>171</sup>.

Наша икона – типичный пример новгородской школы XV в. Не имея черт аристократизма, отличающего иные произведения новгородского искусства, она зато обладает большей свободой выражения и особой теплотой, свойственной народному благочестию.

<sup>167</sup> См.: Schoettgen Ch. *Horae Hebraicae et Talmudicae*. Vol. 1. Dresden; Leipzig, 1733. P. 263.

<sup>168</sup> См. «Анналы» Евтихия Александрийского (X в.), написанные по-арабски; лат. пер. см. в: PG 111, col. 974d.

<sup>169</sup> Миняя, 2 февраля. Вечерня. Литийная стихира Анатолиева, глас 2-й. В этой же стихире Крест указывает на «оружие, которое пройдет душу Марии» (ср.: Лк. 2:35).

<sup>170</sup> См.: Миняя, 3 февраля. Утренья. Служба св. Симеону. Канон второй, глас 4-й. Песнь 6-я.

<sup>171</sup> Миняя, 2 февраля. Утренья. Канон св. Космы Майумского, глас 3-й.





Благовещение. Россия. Вторая половина XVI в. Музей икон. Реклинхаузен (Германия)



БЛАГОВЕЩЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ<sup>172</sup>

Икона второй половины XVI в.

53,5×43,5 см

Как евангельское повествование (см.: Лк. 1:28–38) и служба праздника, икона Благовещения насыщена глубокой внутренней радостью. Это радость исполнения ветхозаветного обетования через вочеловечение Искупителя мира. «Днесь спасения нашего главизна, и еже от века таинства явление; Сын Божий Сын Девы бывает, и Гавриил благодать благовествует. Темже и мы с ним Богородице возопиим: радуйся, Благодатная, Господь с Тобою»<sup>173</sup>. Радость эта и в красках, и в праздничной разделке деталей, и в позе Архангела. На большинстве икон он изображается в сильном движении; он только что спустился с неба, и «вид его – вид усердного слуги, стремящегося исполнить поручение своего Господина»<sup>174</sup>. Ноги его широко расставлены, он как бы бежит. В левой руке он держит посох, символ своего посланничества, правая его рука сильным движением направлена к Деве Марии; он благословляет – сообщает Ей благое слово своего Господа<sup>175</sup>.

Богоматерь изображается или сидящей, чтобы подчеркнуть Ее превосходство над ангелом, или стоящей прямо, «как бы выслушивая царское повеление»<sup>176</sup> (см. Благовещение в иконостасе, с. 104). В руках Ее обычно пряжа, реже свиток. Детали эти взяты из предания, о котором говорит, между прочим, апокрифическое евангелие Иакова (гл. 2). В противовес внешней стороне, праздничной и яркой, внутренний смысл происходящего – решительный момент в истории мира, определивший всю его дальнейшую судьбу, – передается крайне сдержанно

<sup>172</sup> Наряду с иконой Благовещения существует также изображение, называемое «Предблаговещением». По преданию, передаваемому апокрифами и комментируемому отцами, ангел сначала невидимо обратился к Деве Марии у источника или колодца. Когда же Она, испуганная, вернулась в дом, он во второй раз явился Ей, в человеческом облике. Предблаговещение встречается редко, в большинстве случаев на иконах, подробно изображающих житие Божией Матери.

<sup>173</sup> Тропарь праздника.

<sup>174</sup> Описание Николая Месарита, цит по: *Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche: Zwei Basiliken Konstantins. Bd. 2. Leipzig, 1908. S. 45.*

<sup>175</sup> На многих иконах Благовещения Архангел изображен как бы в еще незавершенном полете. Он хотя и стоит на земле, но одно крыло его приподнято, что также является символом его посланничества. Символ этот передается и в богослужении, когда диакон, по толкованию свт. Иоанна Златоуста, изображающий ангела, символически повторяет этот жест, поднимая правой рукой ораль всякий раз, как он призывает верующих к молитве. Но если в Благовещении полет ангела направлен с неба на землю, то в богослужении наоборот: диакон призывает верующих в молитве вознестись с ним к небу.

<sup>176</sup> Описание Николая Месарита, цит. по: *Heisenberg A. Op. cit. S. 45.*



Дева Мария.  
Деталь иконы Благовещение.  
1408 или 1410 г. ГТГ



Благовещение. Новгородская школа.  
Вторая половина XVII в.  
Палаццо Лиони Монтанари.  
Виченца (Италия)

и скупой, позы и еле заметными жестами Богоматери. Икона подчеркивает обычно один из трех моментов события.

Первый момент – появление Архангела, его приветствие, смущение и испуг Девы Марии. В этом случае Она оборачивается и от неожиданности роняет пурпур, который пряла.

Второй момент – недоумение и осторожность Божией Матери, которые особенно подчеркивает служба праздника, сопоставляя Благовещение, начало нашего спасения, с началом падения человека. Из-за падения праматери Евы Дева Мария осторожна и не сразу принимает необычную весть из потустороннего мира, ссылаясь на закон природы: *Како будет сие, идеже мужа не знаю?* (Лк. 1:34). На иконе это передается жестом Ее руки, которую Она держит перед грудью ладонью вперед – знак недоумения, неприятия.

Наконец, другие иконы передают заключительный момент события – согласие Божией Матери. Здесь Она, наклонив голову, прикладывает правую руку ладонью к груди – жест приятия, покорности, решившей судьбу мира: *Се, Раба Господня: буди Мне по глаголу твоему* (Лк. 1:38). Митрополит Филарет Московский о значении этих слов говорит: «Во дни творения мира, когда Бог изрекал Свое живое и мощное: да будет, слово Творца производило в мир твари: но в сей беспримерный в бытии мира день, когда Божественная Мариам изрекла свое кроткое и послушное буди, – едва дерзаю выговорить, что тогда соделалось – слово твари низводит в мир Творца»<sup>177</sup>.

<sup>177</sup> Филарет (Дроздов), митр. Слово 23-е, в день Благовещения Пресвятой Богородицы // Слова и речи. Т. 2. М., 1874. С. 64.

Но подчеркивание одного из указанных моментов не есть общее правило, и на многих иконах они соединяются: показывается как бы синтез психологического состояния Богоматери. Она держит руку в направлении ангела, спрашивая ответа на возникшие в Ней сомнения, и в то же время наклоном головы изъясляет Свою покорность.

На нашей иконе взгляды Богоматери и Архангела направлены не друг на друга, а кверху, где мы видим традиционную часть сферы – символ горнего неба и исходящие из нее лучи – действие Духа Святого. Взгляды Богоматери и Архангела направлены на эти нисходящие лучи. В этой детали глубочайше прочувствован и передан основной смысл происходящего, а именно – единство воли и действия Бога и твари, о котором говорит служба праздника: «Ангел служит чудеси, Девыча утроба Сына приемлет, Дух Святыи низпосылается (лучи. – Л. У.), Отец свыше благоволит (сфера. – Л. У.), и изменение общим творится советом...»<sup>178</sup>; общим советом, т. е. согласием Бога и твари. Ибо Воплощение есть не только дело воли Божией, но и свободной воли и веры Приснодевы Марии, – говорит св. Николай Кавасила в слове на Благовещение. Поворот головы ангела указывает на то, что он говорит не от себя; говоря с Богоматерью, открывая Ей тайну Божественного Промысла, он взглядом подчеркивает свою зависимость от Пославшего его – стоит пред лицом Бога. Для Богоматери это момент освящения, начало Ее Богоматеринства: *Дух Святыи найдет на Тя, и сила Вышняго осенит Тя* (Лк. 1:35). Принимая весть Архангела, Она Своим жестом отвечает не посланнику, а Пославшему. Ангел хотя и смотрит кверху, все движение его направлено к Божией Матери; напротив, Ее движение и вся Она устремлена кверху. Этим движением как бы подчеркивается, что согласие Божией Матери не есть пассивное принятие Благовещения, а активная Ее отдача Себя воле Божией, добровольное и самостоятельное участие Приснодевы, а в Ее лице – и всей твари в деле спасения.

Иконография Благовещения – одна из древнейших известных иконографий праздников. Изображение Благовещения находится уже в римской катакомбе Прискиллы; относится оно археологами ко II в. Иконография его в основном осталась неизменной. Разница лишь в деталях. Так, в силу принятого тогда обычая ангел изображен здесь без крыльев.

Наша икона, хотя и не обладает звучностью и чистотой красок, свойственных иконам XV в., все же имеет качества лучшей традиции и является образцом глубокого богословского проникновения в догматическую сущность изображения, столь свойственного русской иконописи.

<sup>178</sup> Благовещение Пресвятой Богородицы. Великая вечерня. Стихира Андрея Иерусалимского, глас 4-й.



Воскрешение Лазаря. Россия. XVI в. Частная коллекция

## ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Воскрешение Лазаря принадлежит к числу изображений, иконография которых сильно развилась со времени своего возникновения. Древнейшие известные изображения его относятся к первым векам христианства, начиная со II в. (в римских катакомбах их открыто около сорока). Подавляющее большинство их, как в катакомбах, так и на древних саркофагах, содержит только две фигуры: воскрешающего Христа и выходящего из гроба Лазаря, повитого пеленами. Однако уже в IV в. композиция начинает усложняться добавлением тех деталей, которые мы видим на современных иконах. В отличие от изображений других праздников, внутренний смысл которых раскрывается показом сторон, недоступных чувственному восприятию (например Успение, Сошествие во ад и др.), где многие конкретные детали носят поэтому характер символов, в иконе Воскрешения Лазаря, как и в Уверении Фомы, суть изображения – не в его скрытом смысле, не в том, что подразумевается, а в том, что конкретно передается и явно показывается. Икона передает внешнюю, физическую сторону чуда воскрешения с той доступностью человеческому восприятию и исследованию, с которой это чудо было совершено, как и описывает его евангельское повествование. В соответствии с Евангелием (см.: Ин. 11:1–46) икона передает каждую деталь воскрешения Лазаря, и уже само обилие конкретных подробностей указывает на то значение, которое придает Церковь последнему перед крестными страданиями знамению Спасителя. И Сам Он явно подготавливает его, опаздывая и приходя лишь через четыре дня после смерти Своего друга, о болезни которого Он знал и предупреждал учеников, что *прославится Сын Божий ея* (этой смерти. – Л.У.) *ради* (Ин. 11:4). Он не скрывает этого чуда, как, например, воскрешения дочери Иаира, а, наоборот, показывает его и на глазах всего народа перед самым его совершением обращается к Отцу: *Отче, хвалу Тебе воздаю, яко услышал еси Мя: аз же ведех, яко всегда Мя послушаеши: но народа ради стоящаго окрест рех, да веру имут, яко Ты Мя послал еси* (Ин. 11:41–42).

Следуя повествованию Евангелия, икона показывает, что чудо было совершено в присутствии большого количества народа. Оно было доступно глазам каждого, и жесты исповедания людей из толпы показывают, что многие из иудеев *видевше, яже сотвори Иисус, вероваша в Него* (Ин. 11:45). Пещеры в скале, подобные пещере Лазаря, а также стена города Вифании показывают, что действие происходит на кладбище вне городских стен.

На первом плане, впереди группы апостолов – Спаситель с припадающими к Его ногам сестрами умершего Лазаря, Марфой и Марией. Вид Его царственно величествен; по Его повелению: *возмите камень* (Ин. 11:39) человек отва-





*Воскрешение Лазаря. Росписи катакомбы на виа Анапо. Рим. IV в.*

ливает плиту, закрывающую вход в гробницу, – деталь, показывающая, что Лазарь не мог выйти из нее самостоятельно. Повелительному жесту Его руки и слову *Лазаре, гряди вон* (Ин. 11:43) повинуются сама смерть, и Лазарь, повитый по рукам и ногам пеленами, т. е. в том виде, в каком был похоронен по обычаю, появляется без помощи со стороны, «чудесем чудо уверяя», у выхода из погребальной пещеры. Один из присутствующих, по слову Спасителя *разрешите его и оставите ити* (Ин. 11:44) держит край повязки, освобождая Лазаря от погребальных пелен, от которых он не мог освободиться без посторонней помощи. Смерд разложения еще исходит от этого тела, четыре дня пролежавшего в гробу и вернувшегося к жизни: он заставляет развязывающего и близ стоящих людей из толпы закрывать рты и носы одеждой. Все эти детали, которые внушили веру многим, говорят о том, что событие это принадлежит к порядку явлений здешнего мира, что это – обычное тело человека, по воле Сына Божия вернувшегося к продолжению своей земной жизни, и что всякий мог удостовериться в подлинности воскрешения Лазаря и увидеть его самого.

В соответствии с евангельским повествованием богослужение праздника, связывая воскрешение Лазаря с последними днями земной жизни Спасителя и Его Воскресением, раскрывает внутреннюю связь между этими событиями,

подчеркивая особенно сильно проявление в чуде воскрешения одновременно Божества и Человечества Спасителя, Им самим показанных. «Прослезився яко Человек над Лазарем, воздвигл еси его яко Бог. Вопросил еси, где погребесе четверодневный. Уверая, Боже, вочеловечение Твое»<sup>179</sup>. С одной стороны, вопрос *Где положисте его?* (Ин. 11:34), сострадание и слезы при виде плачущих сестер и друзей Лазаря – проявления человеческой природы Христа; с другой стороны, провидение смерти и воскрешение – проявления всеведения и всемогущества Его Божества, ибо только Бог мог остановить тление и вновь совокупить душу и тело четверодневного мертвеца. Сообщая ученикам о смерти Лазаря, Спаситель говорит: *И радуюся вас ради, да веруете, яко не бех тамо* (Ин. 11:15). Подобно тому как в момент Преображения на Фаворе Он «показал ученикам Своим славу Свою»<sup>180</sup>, чтобы они не соблазнились, когда увидят его распинаемого, так и здесь, идя на вольную смерть, Он показывает Себя Победителем смерти, воскрешая четверодневного мертвеца, дабы утвердить веру в Его Божественное всемогущество и уверить учеников Своих в будущем Своем Воскресении, и всех – в общем воскресении мертвых. «А так как “начатком” общего воскресения является Воскресение Христово, то Господь воскрешением Лазаря уверял и Свое Воскресение»<sup>181</sup>. Поэтому, как показание грядущей судьбы всего человечества, доказательство общего воскресения мертвых, чудо это и было совершено не только для учеников, но и «народа ради». И дабы не было сомнений у тех, кто не присутствовал и не мог видеть самого чуда, оно и воспроизводится во всех деталях как в Евангелии, так и на иконе.

По евангельскому повествованию, чудо воскрешения Лазаря предшествовало торжественному входу Господа в Иерусалим, который, в свою очередь, явился как бы предначатием Его страданий и последующего за ними Воскресения. Поэтому Воскрешение Лазаря, Лазарева суббота, празднуется в канун Входа Господня в Иерусалим. Воспоминания об этих событиях переплетаются в службе обоих праздников, и здесь торжество воскрешения Лазаря сливается с триумфом Входа Господа в столицу Иудеи. Поэтому и тропарь является общим для этих двух праздников: «Общее воскресение прежде Твоя страсти уверая, из мертвых воздвигл еси Лазаря, Христе Боже. Темже и мы, яко отроцы, победы знамения носяще, Тебе, Победителю смерти, вопием: осанна в вышних, благословен Грядый во имя Господне».

<sup>179</sup> В субботу святого и праведного Лазаря. Великое повечерие. Канон. Песнь 4-я.

<sup>180</sup> Ср.: Тропарь празднику Преображения. – *Ред.*

<sup>181</sup> *Сергий, митр.* Воскресение Христово в отличие от воскресения Лазаря // ЖМП. 1973. № 10. С. 61 (перепеч. по: ЖМП. 1933. № 16–17. С. 4–7. – *Ред.*).



*Вход Господень в Иерусалим. Россия. XVI в.*

## ВХОД ГОСПОДЕНЬ В ИЕРУСАЛИМ

Иконы Входа Господня в Иерусалим обычно отличаются большой торжественностью и праздничностью, что вполне соответствует характеру самого праздника, который, преодолевая сосредоточенно-строгое настроение Великого поста, является предварением пасхальной радости. Праздничный вид иконе придают и нарядный Иерусалим (зачастую красный или белый), и яркие пятна постилаемых на пути шествия одежд. Группа апостолов и встречающая толпа, слитые каждая в одну многоликую фигуру с величественным Спасителем между ними, придают композиции строгую уравновешенность. Подчеркнутая отвесной стеной города статичность толпы, текучая линия очертаний горы и дерева, повторяющих и как бы сливающихся с движением Спасителя и апостолов, придают композиции большую живость.

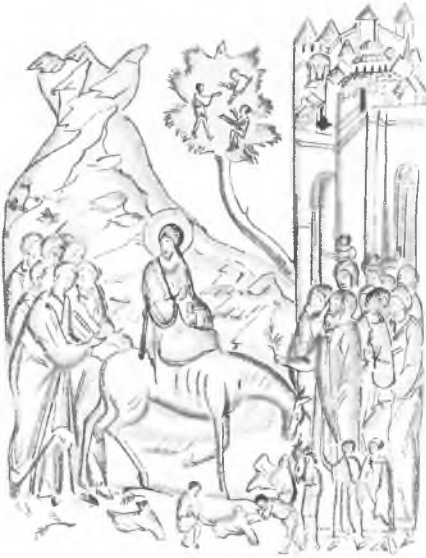
Ближайшим поводом к народному торжеству, которым сопровождался вход Господень в Иерусалим, было, по Евангелию от Иоанна, воскрешение Лазаря, когда множество народа <...> услышав, что Иисус идет в Иерусалим, взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему (Ин. 12:12–13). Пальмовая ветвь – символ веселия и торжества. С ней евреи встречали знатных людей; она же, как символ мужества, давалась в награду победителям. Поэтому как Победителя смерти и встречает у ворот города шествующего на осле Спасителя толпа с пальмовыми ветвями в руках<sup>182</sup>. Спаситель сидит боком, слегка повернув голову либо в сторону идущих за Ним апостолов, либо в сторону Иерусалима, движением правой руки благословляя или указывая на толпу и город. Как правило, на иконах Входа в Иерусалим большую роль играют дети. Обычно они режут ветви, сидя на дереве, постилают одежды на пути Спасителя и, так же как и взрослые, встречают Его с пальмовыми ветвями в руках. Хотя трудно представить себе толпу, особенно праздничную, без детей, евангелисты не упоминают об их присутствии. Описывая вход в Иерусалим, они говорят, что множество же народа (Мф. 21: 8) постилало одежды свои по дороге, но не говорят, что это были дети. Однако на иконах мы видим, что одежды постилают не взрослые<sup>183</sup>, а именно дети<sup>184</sup>. Евангелист Матфей, упоминая о детях, приветствовавших Спасителя уже после входа Его в Иерусалим, когда Он изгнал

<sup>182</sup> Так как ослы малоизвестны во многих частях России, то на русских иконах часто можно видеть лошадь вместо осла.

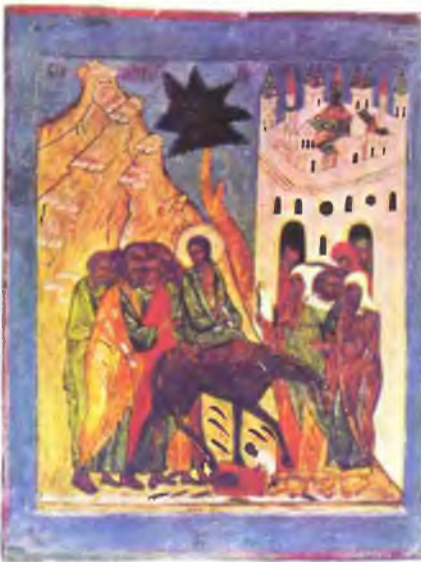
<sup>183</sup> Что встречается лишь в виде крайне редкого исключения.

<sup>184</sup> Эта роль детей с ранних времен выделяется на изображениях Входа – например, в иллюстрациях Россанского Евангелия VI в., где существует уже полная иконография этого праздника, и еще ранее – на Латеранских саркофагах, где композиция более простая. См., например: *Garucci R. Storia dell' Arte Christiana. Vol. 5. Prato, 1879. Taf. 313, 4.*





*Вход Господень в Иерусалим.  
Рисунок Л. А. Успенского*



*Вход Господень в Иерусалим.  
Россия. XVI в.*

торговцев из храма и исцелил больных, словами Самого Спасителя поясняет их роль: *Из уст младенец и ссуших совершил еси хвалу* (Пс. 8:3). Ту же роль Церковь на основании предания приписывает им и при самом входе<sup>185</sup>. Роль эта подчеркивается как иконами, так и богослужением праздника, которое придает ей глубочайший смысл и значение.

Торжественный вход в Иерусалим является исполнением пророчества о Христе как о грядущем Царе: *Радуйся зело, дщи Сионя, проповедуй, дщи Иерусалимля: се, Царь твой грядет тебе праведен и спасаяй, Той кроток и всед на подъяремника и жребца юна* (Зах. 9:9)<sup>186</sup>. Для иудеев это – недоразумение: встречая всемогущего Победителя смерти, «Иисуса Пророка», они ожидали от Него как исполнение пророчеств устроения земного царства Израилева, т. е. победы над врагами через их физическое уничтожение. На самом же деле происходило обратное: готовилась победа над врагами Израиля через их духовное спасение. Чтения ветхозаветные и новозаветные в день праздника вскрывают это недоразумение, и более: они предупреждают о нем. Так, после чтений на вечерне пророчеств о Христе как о грядущем Царе на утрени читается Еван-

<sup>185</sup> Об этой их роли говорит также апокрифическое евангелие Никодима.

<sup>186</sup> Ср.: Начало 3-й паремии праздника (Зах. 9:15). Первая паремия – Быт. 49:1–2, 8–12; вторая – пророчество Софонии 3:14–19.



гелие от Матфея, где словами Самого Спасителя раскрывается подлинный смысл пророческих предвозвещаний: *Вся Мне предана суть Отцем Моим* (Мф. 11:27), т. е. неограниченная власть. Далее идет разъяснение смысла этой власти (откровение Отца) и подлинного ее характера: *Возьмите иго Мое на себе и научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем: и обрящете покой душам вашим* (Мф. 11:29). На литургии же читается Евангелие от Иоанна: символическое предуготовление Спасителя к погребению (эпизод с Марией, помазавшей ноги Его миром) и описание самого входа в Иерусалим (см.: Ин. 12:1–18). Таким образом постепенно раскрывается смысл события. Иудеи, встречавшие Спасителя с пальмовыми ветками в руках, не получив того, чего ожидали, отказались от того, что им предлагалось, и уже несколько дней спустя кричали Пилату: «Распни Его!» Поэтому торжество и радость детей, которые принимали Спасителя бескорыстно, без мысли о земном могуществе, противопоставляются в службе праздника торжеству «сонмища иудейского», ожидавшего именно земной власти: «...и дети Тя воспеваху боголепно, иудеи же хуляху беззаконно...» (Вечерня недели Ваий, стихира, глас 8-й). «Сонмице лукавая и прелюбодейная, своему мужу не сохранившая веру, что держиши завет, егоже не была еси наследница? <...> Поне своих чад усрамися, сие вопиющих: осанна Сыну Давидову, благословен Грядый во имя Господне» (Там же, стихира, глас 7-й)<sup>187</sup>. На иконах мысль эта передается не только встречей детьми с пальмовыми ветвями, но особенно подчеркивается постиланием одежд. Согласно Библии (см.: 4 Цар. 9:13) постилание одежд – атрибут помазанного царя. А так как Спаситель – Помазанник на Царство не от мира сего (Ин. 18:36), то и одежды постилают Ему дети, а не взрослые, которые встречали Его как помазанника на царство земное.

Таким образом, торжественный вход в Иерусалим, который в то же время есть шествие Спасителя на вольные страдания и смерть, – это образ водворения Царя Славы в Царствии Его. Сам же Иерусалим – образ благодатного Царствия Божия, Иерусалима горного. Поэтому на иконе он и изображается таким праздничным и нарядным.

<sup>187</sup> Поэтому Церковь, освящая в этот праздник ветви (почему он и называется Вербным воскресеньем), и призывает верующих встречать с ними грядущего на заклание Спасителя «яко отроци, победы знамение носяще», а не так, как встречали Его иудеи.



*Распятие. Россия. XVI в. Национальный музей. Париж*

## КРЕСТ

*Слово бо крестное погибающим убо юродство есть, а спасаемым нам сила Божия есть* (1 Кор. 1:18). Прославлять торжество вочеловечившегося Бога, Его победу над смертью – крайним пределом нашего растрепания – невозможно, не исповедуя одновременно величия Креста Христова, последней степени вольного истощания (кенозиса) Сына Божия, послушного Отцу *даже до смерти, смерти же крестныя* (Флп. 2:8). Ибо «для того, чтобы мы жили, нужно было, чтобы Бог стал Человеком и дошел до смерти»<sup>188</sup>. Итак, вочеловечение Божие произошло для того, чтобы превечное Слово стало способным умереть<sup>189</sup>, и сам Христос говорит, что именно для этого, *на час сей* (Ин. 12:27) Он и пришел. Но час этот пришедшего для нашего спасения Господа есть и час врагов Его, *силы темныя* (Лк. 22:53)<sup>190</sup>. Ибо истинная победа Христова заключалась в Его видимом поражении: только смертью упразднил Он державу смерти. В этом и заключается «соблазн» и «безумие» Креста, то безумие, без которого премудрость Божия навсегда остается непостижимой для *князей века сего* (1 Кор. 2:8). Поэтому Крест есть конкретное выражение христианской тайны – победы через поражение, славы через унижение, жизни через смерть. Он – символ всемогущества Бога, пожелавшего стать Человеком и умереть рабской смертью, чтобы спасти Свое творение. Знак царственности Христовой («потому я и называю Его царем, что вижу Его распятым, – царю свойственно умирать за подданных», – говорит свт. Иоанн Златоуст<sup>191</sup>), Крест есть в то же время образ искупления, ибо в нем заключена тайна троичной любви к падшему человечеству: «Любовь Отца – распинающая. Любовь Сына – распинаемая. Любовь Духа – торжествующая силой крестной»<sup>192</sup>.

Говорить о значении Креста в жизни христиан излишне: Сам Христос указывает на него как на отличительный знак Своих последователей (см.: Мф. 10:38; 16:24; Мк. 8:34; Лк. 14:27). Как возвешение *силы Божией* (1 Кор. 1:18), знамение Креста, будь то культовой предмет или жест, есть основание всякого церковного чинопоследования. Поэтому изображения

<sup>188</sup> Григорий Богослов, свт. Слово 45-е: На Святую Пасху // PG 36, col. 661c (ср.: Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 680. – Ред.).

<sup>189</sup> См.: Афанасий Великий, свт. О воплощении, 20 // PG 25, col. 132 bc (рус. пер.: Творения. Ч. 1. СТСЛ, 1902. С. 217. – Ред.).

<sup>190</sup> О часе Господнем см.: Bouyer L. Le Mystère pascal. Paris, 1945. P. 71–78.

<sup>191</sup> Иоанн Златоуст, свт. О кресте и разбойнике. Беседа 2-я, 3 // PG 49, col. 413 (цит. по: Творения. Т. 2. Кн. 1. СПб., 1896. С. 453. – Ред.).

<sup>192</sup> Филарет (Дроздов), митр. Слово 11-е, на Великий Пяток 1816 г. // Слова и речи. Т. 1. М., 1873. С. 20.



Распятие. Костяной рельеф. Начало V в.  
Британский музей. Лондон



Распятие. Панель дверей. V в.  
Базлика Санта-Сабина. Рим



Распятие. Миниатюра.  
Евангелие Рабулы. VI в.  
Библиотека Лауренциана

креста (иногда заменяемые такими символами, как якорь, трезубец, буква *tau* и др.) восходят к самому началу христианской древности. Иконоборцы, беспощадно уничтожавшие иконы Распятия, не только щадили, но и ревностно распространяли в апсидах храмов декоративные изображения Креста без Распятого<sup>193</sup>. Изображения Распятия, по-видимому, также восходят к глубокой древности, как можно предположить, глядя на палатинскую языческую карикатуру начала III столетия и в особенности на геммы с изображением Христа на древе (II–III вв.). В конце IV в. Пруденций в стихотворении, описывающем стенную роспись храма, говорит об изображенной сцене Распятия<sup>194</sup>. От V в. до нас дошла уже довольно развитая композиция Распятия на пластине слоновой кости из Британского музея, а от следующего столетия – на резной кипарисовой двери храма Санта-Сабина в Риме. Фреска церкви Санта-Мария Антиква, также в Риме (конца VII или начала VIII в.), близка к сирийскому типу Распятия, каким мы видим его, например, в Евангелии Рабулы (586 г.): Христос одет в колобиум; Он живой, с открытыми глазами, прямо стоит на кресте. Сирийская композиция следует исключительно повествованию четвертого Евангелия. Она долго сохранялась на Западе. Византийская иконография создаст тип более богатый, «систематический и художественный, символический и исторический», используя текст Евангелия

<sup>193</sup> См.: Millet G. Les iconoclastes et la Croix: A propos d'une inscription de Cappadoce // Bulletin de Correspondance hellénique. Vol. 34. 1910. P. 96–110.

<sup>194</sup> См.: Aurelius Prudentius. Dittocaeum // PL 60, col. 108.

от Иоанна, дополненный повествованиями синоптиков: за Богоматерью стоят святые жены, за Иоанном – сотник с воинами, фарисеи и народ. Византийским художникам, по-видимому, послужило «программой живой композиции»<sup>195</sup> общее описание сцены Распятия, сделанное свт. Иоанном Златоустом в его слове на Евангелие от Матфея<sup>196</sup>. Вместо живого одетого в колобиум висящего на кресте Христа в Византии около XI в. появляется обнаженный умерший Христос со склоненной головой и поникшим телом. В это время патриарх Михаил Кируларий отмечает, что Распятого перестают изображать в «противоестественно» и придают Ему «естественный для человека вид». Именно против таких новых изображений Христа на кресте восстали легаты папы Льва IX, увидевшие их в Константинополе в 1054 г.<sup>197</sup> Действительно, Запад твердо держался изображения распятого Христа – живого, одетого, бесстрастного и торжествующего – пока не начал переживать страдания человечества Господня, иногда доводя до крайности натуралистичность изображения умершего на кресте Христа.

Можно сказать, что Византия, со свойственным ей чувством меры, создала классический тип Распятия. Стремление к строгости композиции привело к исключению из нее фигур, находившихся у подножия креста, к ограничению главными лицами: Богоматерью и евангелистом Иоанном, иногда с добавлением одной из святых жен и сотника. Это мы и видим на воспроизведенной здесь иконе, написанной русским иконописцем в XVI в.

Христос изображен нагим, только с белой повязкой на чреслах. Изгиб Его тела, склоненная голова и закрытые глаза указывают на смерть Распятого. Однако лик Его, обращенный к Богоматери, сохраняет и в страдании выражение строгого величия, скорее напоминающее сон, ибо тело Богочеловека осталось нетленным в смерти: «Спит живот, и ад трепещет» (Страстная суббота, утренняя, стихира, глас 2-й).

На победу над смертью и адом указывает небольшая пещера у подножия креста под скалистой горкой Голгофы: скала, распавшаяся в момент смерти Христовой, являет череп. Это голова Адама, который, по словам свт. Иоанна Златоуста, как многие считают, был похоронен под Голгофой, *краниевым местом* (Ин. 19:17)<sup>198</sup>. Иконописное предание усвоило эту деталь

<sup>195</sup> Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos. Paris, 1916. P. 426.

<sup>196</sup> См.: Иоанн Златоуст, свт. Толкование на св. Матфея Евангелиста. Беседа 87-я, 1–2 // PG 58, col. 769–772 (рус. пер.: Творения. Т. 7. Кн. 2. СПб., 1901. С. 859–863. – *Ред.*).

<sup>197</sup> См.: Hefele K.J. von. Histoire des Conciles d'après documents originaux / ed., tr. H. Leclercque. Vol. 4. Pt. 2. Paris, 1911. P. 1106.

<sup>198</sup> См.: Иоанн Златоуст, свт. На Евангелие от Иоанна. Беседа 85-я, 1 // PG 59, col. 459 (рус. пер.: Творения. Т. 8. Кн. 2. СПб., 1902. С. 573. – *Ред.*).



апокрифического происхождения потому, что она подчеркивает догматический смысл иконы Распятия: спасение первого Адама кровью Христа, нового Адама, Бога, воплотившегося для спасения рода человеческого.

Крест восьмиконечный, и форма эта восходит к очень древней традиции, свойственной как Востоку, так и Западу<sup>199</sup>, считающейся наиболее подлинной. Верхняя поперечина соответствует филактерию с надписью, указывающей на причину осуждения (на нашей иконе надпись Пилата не воспроизведена). Нижняя поперечная переключина – это подножие (*suppedaneum*), к которой ноги Христа пригвождены двумя гвоздями. На нашей иконе подножие это горизонтально, тогда как на большинстве русских крестов и изображений Распятия оно наклонено. Этот наклон нижней переключины, выше с правой стороны Христа и ниже с левой, символически объясняется в значении суда: оправдание благоразумного разбойника и осуждение злого<sup>200</sup>.

Архитектурный фон за крестом представляет иерусалимскую стену. Она изображена уже на резной двери церкви Санта-Сабина (VI в.). Эта подробность не только соответствует исторической правде, но и выражает духовную заповедь: так же как Христос пострадал вне стены, окружающей Иерусалим, так и христиане, следуя за Ним, должны оставить стены града, *поношение Его носяще: не имамы бо zde пребывающаго града, но грядущего взыскуем* (Евр. 13:11–14). Верхняя часть креста с распростертыми руками Христа выделяется на фоне неба. То, что Распятие произошло под небом, указывает на космическое значение смерти Христовой, «очистившей воздух» и освободившей весь мир от власти демонов<sup>201</sup>.

Композиция иконы хорошо уравновешена и строга, несмотря на некоторую тяжеловесность (Тело Христа, как и сам Крест, несколько излишне массивны). Жесты присутствующих при смерти Господа сдержанны и исполнены достоинства. Богородица, сопровождаемая одной из святых жен, стоит по правую сторону Христа прямо. Левою рукою Она поправляет Свой плащ на плече, правую протянула ко Христу. Лик выражает сдержанную скорбь, над которой господствует непоколебимая вера. Она как будто обращается к потрясенному св. апостолу Иоанну, призывая его созерцать вместе с Нею тайну спасения, осуществляющуюся в смерти Ее Сына. Иоанн склонился вперед, выражая страх и

<sup>199</sup> Еще в XIII в. папа Иннокентий III восхваляет ее в своей проповеди о некоем мученике; см.: PL 217, col. 612b.

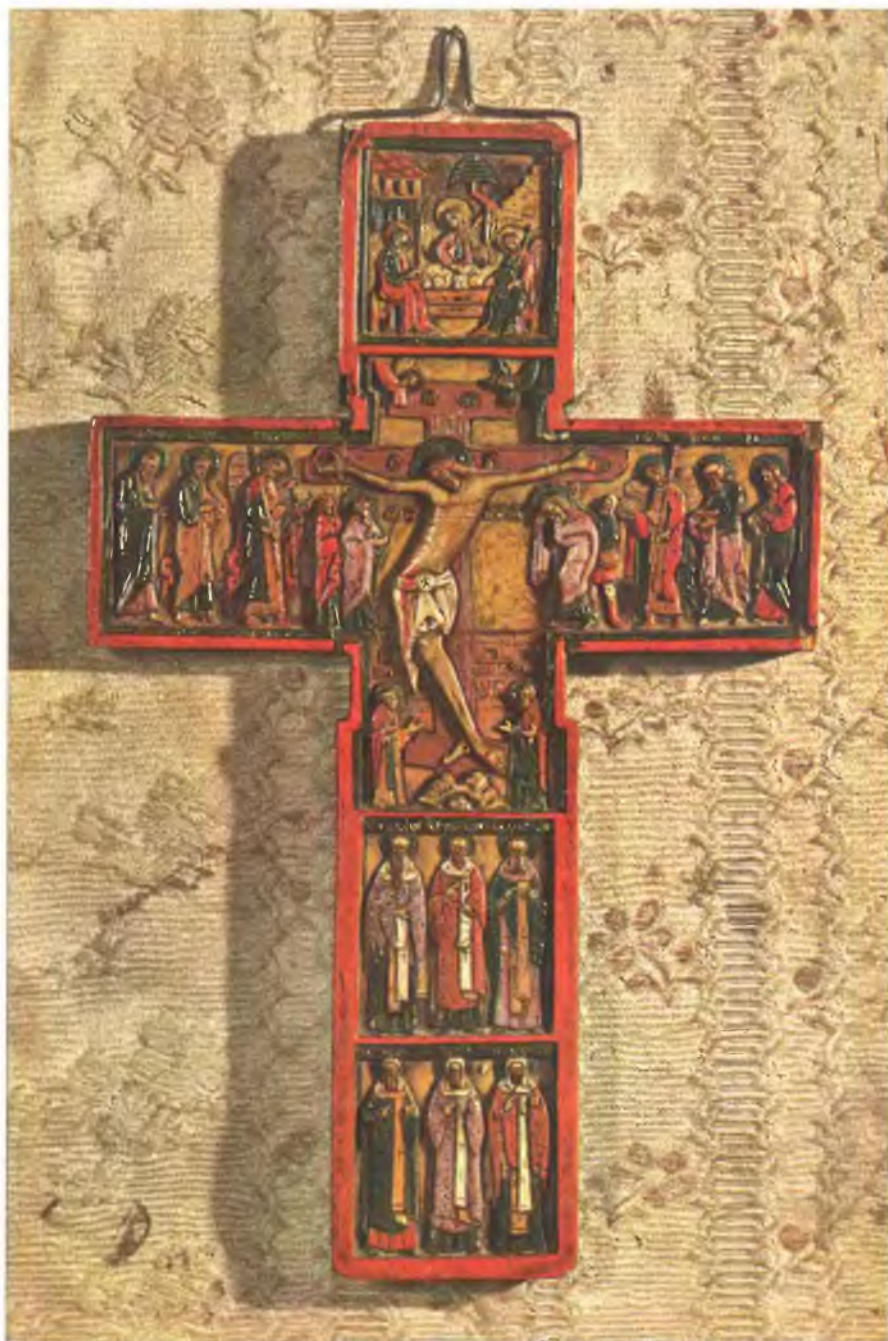
<sup>200</sup> См.: Октоих. Глас 8-й. Утренняя среда: сравнение Креста с «мерилом праведным».

<sup>201</sup> См.: Афанасий Великий, свт. О воплощении, 25 // PG 25, col. 140ac (рус. пер.: Творения. Ч. 1. СТСЛ, 1902. С. 223. – Ред.); Иоанн Златоуст, свт. О кресте и разбойнике. Беседа 2-я, 1 // PG 49, col. 408–409 (рус. пер.: Творения. Т. 2. Кн. 1. СПб., 1896. С. 448–449. – Ред.).

своего рода религиозный ужас. Левую руку он протягивает ко кресту, правой же закрывает лицо, как будто при виде смерти Учителя он хочет закрыть глаза. Святая жена и сотник (без венчиков) стоят позади Богоматери и ученика. У св. жены лик искажен страданием, а левую руку она держит у щеки, как плакальщица. Сотник же, бородастый человек с белым платом на голове, смотрит на Распятого и исповедует Его Божество, поднимая руку ко лбу, как бы желая перекреститься. Пальцы сложены в ритуальный жест благословения. Над головой его надписано его имя – Лонгин. Верхняя надпись заглавными буквами поясняет тему иконы: «Распятие Господа нашего Иисуса Христа».

Подбор теплых цветов, от матовой охры (Тело Христово, лики и руки присутствующих) к красно-коричневому тону креста и темному пурпуру гиматия Богоматери, темной охре Голгофы, киновари (плащ св. жены) и светлому пурпуру (одежда св. Иоанна), хорошо выделяется на холодном фоне (зеленоватой стены). Длинные одежды жен и св. Иоанна темно-зеленого цвета; плащ сотника – зеленый с красным. Матово-желтое небо одного цвета с полями иконы.

Второй воспроизведенный здесь образ Распятия представляет собой резную и раскрашенную икону крестовидной формы из яблоневого дерева. Она приписывается новгородской школе конца XV или начала XVI в. Распятие расположено посередине креста. Крест, изображенный внутри, – семиконечный, так как верхний его конец срезан. Подножие косое, в соответствии с особенностями русских крестов. Под ним видна Голгофа и Адамова голова в пещерке. На средней перекладине буквы IC XC. Над Распятым начальные буквы надписи Пилата: «Иисус Назорей Царь Иудейский». Но еще выше надпись: «Царь славы». Божество Умершего на Кресте показано и наличием по сторонам верхней перекладины двух летящих ангелов с покровенными руками. На иконах Распятия часто изображаются в верхних углах солнце и луна (день и ночь), выражающие ужас твари при виде смерти Творца. Эта черта очень древняя и находится уже в Евангелии Рабулы. На нашем кресте в рамке верхней перекладины – икона Святой Троицы (явление ангелов Аврааму). Это Превечный Совет о домостроительстве нашего спасения, осуществленного на Кресте через смерть воплотившегося Сына Божия. При Распятии присутствуют четыре человека: Богоматерь с одной из святых жен (налево от зрителя), св. Иоанн и сотник (справа), позы и жесты которых напоминают предыдущую икону. Эти четыре фигуры уменьшенных размеров (в особенности по сравнению с Христом, который вдвое больше их) помещены в средней части иконы, под распростертыми руками Спасителя. Ниже, на том же образе, по обе стороны Голгофы стоят две еще меньшие фигуры – знаменитые русские преподобные Сергей Радонежский и Кирилл Белозерский, молящиеся перед крестом.



*Крест деревянный. Новгород. Конец XV – начало XVI в. Частное коллекция. Париж*

По обеим сторонам Распятия, за указанными фигурами, стоят в ряд шесть более крупных фигур. Это Архангелы Михаил и Гавриил, держащие жезлы и сферы, и четыре апостола. Архангел Михаил помещен справа, после святой жены; за ним стоят свв. апостолы Павел и Иоанн (последний изображен здесь бородастым в отличие от него же молодого в центральной композиции). Слева – Архангел Гавриил и за ним – свв. апостолы Петр и Андрей. Последний, как известно, считался просветителем Византии и Руси. Ниже Распятия помещены в двух обрамлениях один над другим по три святителя. В верхнем – три отца Церкви: свтт. Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Назианзин, именуемый Богословом. Ниже – три знаменитых епископа Русской Церкви: свтт. Алексий и Петр Московские и Леонтий Ростовский. Можно считать, что наш крест был сделан до 1547 г., даты канонизации свт. Ионы, третьего святого митрополита Московского, память которого празднуется вместе с Петром и Алексием.

Наш крест – прекрасная резьба по дереву с тщательно отделанными деталями. Краски его яркие. Обрамление красное с зеленым внутренним краем. Сложная композиция являет тщательно выдержанную систему: Пресвятая Троица, Архангелы, апостолы, отцы Церкви, преподобные и, во всей совокупности Церкви, местные святые, святые Русской Церкви – все предстоят Распятию Господа нашего Иисуса Христа.

Резчик показал очень точное догматическое и художественное понимание, вписав эту прекрасную общую картину в форму креста.





Сошествие во ад. Псков. Конец XIV – начало XV в. ГРМ



## ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО

Воскресение Христово, или Пасха, не входит в число великих двенадцатых праздников Церкви. «Она у нас, – говорит свт. Григорий Богослов, – праздников праздник и торжество торжеств; она столько превосходит все торжества не только человеческие и земные, но даже Христовы и для Него совершаемые, сколько солнце превосходит звезды»<sup>202</sup>. Этот величайший праздник Церкви выделяется из всех праздников как высшее проявление всемогущества Христа, утверждение веры и залог нашего воскресения. *А если Христос не воскрес, то вера ваша тщетна*, – говорит св. апостол Павел (1 Кор. 15:17).

Христианская иконография знает несколько изображений Воскресения Христова. В первохристианскую эпоху оно передавалось через свой ветхозаветный прообраз – пророка Иону, выбрасываемого из чрева китова<sup>203</sup>. Однако уже очень рано появляется основанная на евангельском повествовании историческая тема Воскресения Христова: явление ангела Женам Мироносицам у Гроба. По некоторым данным, она существовала уже в III в. (храм в Дурра-Европос, 232 г.)<sup>204</sup>. Следующая по времени композиция Воскресения Христова – Сошествие во ад. Древнейшее известное изображение его VI в. находится на одной из колонн кивория собора св. Марка в Венеции. Обе последние композиции являются в Православной Церкви праздничными иконами Пасхи. В традиционной православной иконописи никогда не изображался самый момент Воскресения Христова. В противоположность воскрешению Лазаря, Евангелие и церковное Предание умалчивают об этом моменте, не говорят, как воскрес Господь. Не показывает этого и икона<sup>205</sup>.

<sup>202</sup> Григорий Богослов, свт. Слово 45-е: На Пасху // Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 662; ср.: PG 36, col. 624bc.

<sup>203</sup> Такое изображение встречается в римских катакомбах начиная со II в., как, например, в катакомбах Прискиллы и Каллиста.

<sup>204</sup> См.: Weitzmann K. Byzantine Art and Scholarship in America // American Journal of Archaeology. Vol. 51. № 4. 1947. P. 398–418.

<sup>205</sup> Тема воскресающего Христа – византийского происхождения. В древней православной иконописи она встречается только в иллюстрациях, и то крайне редко, как, например, в иллюстрированной греками Хлудовской Псалтири IX в. (иллюстрация к словам *Воскреси, Господи Боже мой, да вознесется рука Твоя...* (Пс. 9:33)). В русской иконографии тема эта появилась в начале упадка конца XVI в. под влиянием западного религиозного искусства, в котором получила широкое распространение начиная с эпохи Возрождения. Правда, следует отметить, что сходство иллюстрации Хлудовской Псалтири с западными изображениями является лишь идейным, но не формальным. Что же касается русских иконописцев, то они, очевидно, с трудом решились на открытое противоречие с евангельскими текстами. Изображения эти, за редкими исключениями, носят более скромный характер, чем в религиозном искусстве Запада. Спаситель изо-



*История пророка Ионы.  
Роспись катакомбы Гипогей дельи Аурелии.  
Рим. III–IV вв.*



*Жены Мироносицы у Гроба Господня.  
Ампула. VI в.  
Сокровищница кафедрального собора.  
Монца (Италия)*

Это умолчание со всей очевидностью раскрывает ту разницу, которая существует между двумя событиями. В то время как чудо воскрешения Лазаря было доступно всякому, Воскресение Христово непостижимо для кого бы то ни было. В 6-й песни Пасхального канона Церковь проводит определенную параллель между Воскресением Христовым и Его Рождеством: «Сохранив целая знамения, Христе, воскресл еси от гроба, ключи Девы невреdivый в рождестве Твоем, и отверзл еси нам райския двери». Как и Рождество от Девы, Воскресение Христово прославляется здесь как непостижимая тайна, недоступная никакому исследованию. «Не только не был отвален камень (от Гроба. – Л. У.), но и печати, на нем лежавшие, не были тронуты, когда совершилось Воскресение Христово. И “живот от гроба возсиял” еще “запечатану гробу”. Воскресший вышел из гроба так же и вошел к апостолам “дверем заключенным”, не открывая их; вышел из гроба без каких-либо внешних признаков, которые мог бы заметить посторонний наблюдатель»<sup>206</sup>. Непо-

---

бражается традиционно, в тех же одеждах, что и в Сошествии во ад. Воины или отсутствуют, или изображаются спящими. Эта тема фигурирует чаще всего на сложных пасхальных иконах, состоящих из целой серии изображений, относящихся к Воскресению, или же помещается на одной доске с Сошествием во ад, но в стороне, как дополнительная.

<sup>206</sup> *Сергий, митр.* Воскресение Христово в отличие от воскрешения Лазаря // ЖМП. 1973. № 10. С. 63



*Жены Мироносицы у Гроба Господня. Рисунок Л. А. Успенского*

стижимость для человеческого ума этого события, а следовательно, и невозможность его изобразить являются причиной отсутствия изображения самого Воскресения. Поэтому в православной иконографии, как мы сказали, существует два изображения, соответствующие смыслу этого события и дополняющие одно другое. Одно изображение – условно-символическое. Оно передает момент, предвещающий Воскресение Христово во плоти, – Его Сошествие во ад; другое – момент после Воскресения плоти Христовой, историческое посещение гроба Господня Женами Мироносицами.



*Сошествие во ад. Россия. Начало XV в. Галерея Темпл. Лондон.*



## СОШЕСТВИЕ ВО АД

В учении Церкви сошествие во ад неотъемлемо от искупления. Поскольку Адам умер, то истощание Спасителя, воспринявшего его природу, должно было дойти до той же глубины, в которую сошел и Адам. Другими словами, сошествие во ад представляет собой предел уничтожения Христа и в то же время – начало Его славы. Хотя Евангелисты ничего не говорят об этом таинственном событии, о нем благовествует апостол Петр, возвещает о нем как в богооткровенном слове в день Пятидесятницы (см.: Деян. 2:14–40), так и в третьей главе своего Первого послания: *и сущим в темнице духовом сошед проповеда* (1 Пет. 3:19). Победа Христа над адом, освобождение Адама и ветхозаветных праведников, будучи главной темой службы Великой субботы, проходит через все пасхальное богослужение и неотделимо от прославления воскресшего во плоти Христа. Эта тема как бы переплетается с темой Воскресения: «Снизшел еси в преисподняя земли и сокрушил еси верей вечныя, содержащая связанныя, Христе и тридневен, яко от кита Иона, воскресл еси от гроба»<sup>207</sup>.

Следуя богослужебным текстам, икона Сошествия во ад передает духовную, потустороннюю сущность Воскресения – пребывание Господа душой во аде, раскрывает цель и последствия этого пребывания. В соответствии со смыслом события действие на иконе происходит как бы в самых недрах земли, во аде, который изображен в виде зияющей черной бездны. В центре иконы – резко выделяющийся Своим положением и красками от всего остального Спаситель. Автор Пасхального канона, прп. Иоанн Дамаскин, говорит: «...хотя Христос и умер, как человек, и святая Его душа была разделена от непорочного тела, но Божество осталось неотделенным от той и другого, то есть души и тела»<sup>208</sup>. Поэтому во аде Он появляется не как пленник его, а как Победитель, Освободитель заключенных в нем, не в рабьем зраке, а как Начальник жизни. На иконе Он изображается в сияющем ореоле, символе славы, обычно разных оттенков синего цвета, часто по внешней стороне усеянном звездами и пронизанным исходящими от Него лучами. Одежда Его уже не та, в которой Он изображается в период Своего земного служения: она золотисто-желтого цвета и вся светится, разделенная тонкими золотыми лучиками, ассистом. Мрак ада наполняется светом этих божественных лучей, сиянием славы сошедшего в него Богочеловека. Это уже свет грядущего Воскресения, лучи и заря наступающей Пасхи. Спаситель попирает ногами две сложенные крест-накрест

<sup>207</sup> Ирмос 6-й песни Пасхального канона.

<sup>208</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры, III, 27. – С. 195; ср.: PG 94, col. 1097a.



створки – сокрушенные врата ада. На многих иконах под ними в черной бездне видна поверженная отвратительная фигура князя тьмы, сатаны. На более поздних иконах здесь появляется множество различных деталей, указывающих на разрушенные силы ада: разорванные цепи, которыми ангелы, в свою очередь, связывают сатану, ключи, гвозди и т. д. В левой руке Христос держит свиток – символ проповеди Воскресения во аде, согласно свидетельству св. апостола Петра. Иногда вместо свитка Он держит крест, уже не позорное оружие казни, а символ победы над смертью. Расторгнув Своим всемогуществом узы ада, Христос правой рукой воздвигает из гроба Адама (вслед за которым встает с молитвенно сложенными руками и праматерь Ева), т. е. освобождает душу Адама, а вместе с ним и души людей, которые с верой ожидают Его пришествия. Поэтому по сторонам от этой сцены изображаются две группы ветхозаветных праведников с пророками во главе. С левой стороны – цари Давид и Соломон в царских одеждах и коронах и за ними Иоанн Предтеча; с правой – Моисей со скрижалями в руках. Видя сошедшего во ад Спасителя, они сразу узнают Его и указывают другим на Того, о Ком они пророчествовали, Кого предвозвещали<sup>209</sup>.

Сошествием во ад Христос сделал последний шаг на пути Своего истощания. Именно тем, что Он «снизшел в преисподняя земли», Он открыл нам путь к небу. Освободив ветхого Адама, а с ним и все человечество от порабощения тому, что воплощает в себе грех, тьму и смерть, Он положил начало новой жизни для тех, кто объединился со Христом в новое, возрожденное человечество. Таким образом, духовное воздвижение Адама на иконе Сошествия во ад изображается как образ грядущего воскресения телесного, начатком которого явилось Воскресение Христово. Поэтому, хотя эта икона и передает сущность события Страстной субботы и выносится для поклонения в этот день, она является и именуется иконой пасхальной, как образ уже наступающего торжества Воскресения Христова, а следовательно, и предварения будущего воскресения мертвых.

---

<sup>209</sup> Замечательное описание этой сцены находится в апокрифическом евангелии Никодима.

## ЖЕНЫ МИРОНОСИЦЫ У ГРОБА

«И таким образом, разрешив тех, которые от веков были связаны, Он возвратился назад – от смерти к жизни, проложив для нас путь к воскресению», – говорит прп. Иоанн Дамаскин<sup>210</sup>. Это возвращение из среды мертвых, непостижимую тайну Воскресения Христова, икона «Жены Мироносицы у гроба» передает так же, как и Евангелие, т. е. показывает то, что видели находившиеся у гроба. Евангелие от Матфея, описывая Воскресение Христово, дает понять, что пришедшие ко гробу мироносицы были свидетельницами землетрясения, сошествия ангела, отвалившего камень от двери гроба, и ужаса стражи (см.: Мф. 28:1–4). Однако ни они, ни тем более стерегущие воины не были свидетелями самого Воскресения Христова. По Евангелию, сошедший ангел отвалил камень от двери гроба не для того, чтобы дать возможность воскресшему Господу выйти из него, как это нужно было при воскрешении Лазаря, «а, наоборот, чтобы показать, что Его уже нет во гробе (что гроб пуст. – Л. У.), “несть zde; возста бо” и чтобы дать ищущим “Иисуса распятого” возможность своими глазами удостовериться в пустоте гроба, взглянув на место, “идеже лежа Господь”. Значит, воскресение уже совершилось раньше сошествия ангела, раньше, чем отвален был камень, – совершилось не доступное никакому взору и непостижимое»<sup>211</sup>. Согласно евангельскому повествованию на иконах изображается погребальная пещера, в которой находится пустой гроб с лежащими в нем пеленами. Около него стоит группа Жен Мироносиц, и на камне рядом сидят один или два ангела в белых одеждах, указывающих мироносицам на место, где лежало тело Иисуса. Композиция этой иконы обычно отличается простотой и, можно было бы сказать, обыденностью, если бы не крылатые фигуры ангелов в белоснежных одеждах, которые придают ей выражение суровой и спокойной торжественности<sup>212</sup>. Как известно, евангелисты по-разному говорят как о количестве жен-мироносиц, так и о количестве ангелов.

<sup>210</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры, III, 29. – С. 197; ср.: PG 94, col. 1101a.

<sup>211</sup> Сергей, митр. Указ. соч. С. 62.

<sup>212</sup> Позже, в XVII в., к этой композиции прибавляется, сливаясь с ней, другая, тоже древняя композиция: явление Христа Марии Магдалине. Это прибавление, очевидно, связано с появлением западных изображений воскресающего Христа. Отвечая потребности видеть воскресшего Господа, иконописцы находят возможность изобразить Его на иконе, не входя в противоречие с евангельским повествованием. Таким образом, в одной композиции изображаются два момента: Жены Мироносицы, находящиеся ближе ко гробу, слушают слова ангела, в то время как Мария Магдалина оглядывается и видит Господа, Который помещается в центре иконы, среди горок. Причем в связи с тем что Мария Магдалина приняла его за обыкновенного человека, садовника, Его прославленное состояние ничем не отмечается и Он изображается в Своих обычных одеждах до Воскресения.



*Жены Мироносицы у Гроба Господня. Россия. XVI в. Кастел де Вийенборг (Нидерланды)*

Поэтому в зависимости от евангельского повествования, на котором основывается композиция, меняется и число их на иконе. Эти различия отнюдь не являются противоречием. Отцы Церкви, как, например, свт. Григорий Нисский и свт. Григорий Палама, считают, что жены-мироносицы приходили ко гробу несколько раз и число их каждый раз было разным, что каждый из евангелистов говорит только об одном из этих посещений. В Евангелии от Луки число их вообще не указано. На этом основании на некоторых изображениях число жен доходит до пяти, шести и даже более. Но все же на большинстве изображений число их не выходит из рамок повествований Матфея и Марка, т. е. изображаются две жены по первому и три по второму из этих евангелистов. Ангелы также изображаются либо один – по Евангелиям от Матфея и Марка, либо два – по Евангелиям Луки и Иоанна: *единого у главы, и единого у ногу, идеже бе лежало тело Иисусово* (Ин. 20:12). Вообще, эта пасхальная икона, передавая свидетельство о совершившемся уже Воскресении, представляет собою точное воспроизведение евангельских повествований, вплоть до деталей: *ризы едины лежаща и сударь, иже бе на главе Его, не с ризами лежаща, но особь свит на едином месте* (Ин. 20:6–7). Этой деталью, на первый взгляд незначительной, подчеркивается вся непостижимость происшедшего события. Именно глядя на пелены, другой ученик <...> *виде и верова* (Ин. 20:8). Ибо то, что они остались в том виде, в каком облекали тело Погребенного, т. е. связанными, было непреложным свидетельством того, что заключавшееся в них тело не было унесено (см.: Мф. 28:13), но непостижимым образом покинуло их.

Воскресение Христово произошло утром после седьмого дня – субботы, т. е. в начале первого дня недели. Поэтому первый день недели и празднуется христианским миром как начало новой, воссиявшей из гроба жизни<sup>213</sup>. У первых христиан этот день назывался не первым, а восьмым<sup>214</sup>, «потому, что он есть первый в числе последующих за ним и восьмой в числе предшествующих ему – день из высоких высокий»<sup>215</sup>. Он служит не только воспоминанием дня, в который исторически произошло Воскресение Христово, но и началом и образом грядущей вечной жизни для обновленной твари, того, что Церковь называет восьмым днем творения. Ибо как первый день творения явился начатком дней во времени, так и день Воскресения Христова является начатком жизни вне времени, т. е. указанием на тайну будущего века, Царствия Духа Святаго, где *Бог всяческая во всех* (1 Кор. 15:28).

<sup>213</sup> По-русски этот день называется «воскресеньем».

<sup>214</sup> См.: Тертуллиан. Об идолопоклонстве, XIV // PL 1, col. 682b–683a.

<sup>215</sup> Григорий Богослов, свт. Слово 44-е: На память мученика Маманта // Творения: В 2 т. Т. 1. С. 657; ср.: PG 36, col. 612c.



Преполовление Пятидесятницы. Новгород. XV в. Галерея Темпл. Лондон



## ПРЕПОЛОВЕНИЕ ПЯТИДЕСЯТНИЦЫ

По тому месту, которое Преполовление (среда четвертой седмицы после Пасхи) занимает между Воскресением Христовым и Сошествием Святого Духа, оно облечено сугубой славой, свойственной «превеликих праздников корню» (ср.: Утреня, канон Феофана, песнь 5-я). Как и большинство «идейных» праздников, это таинственное празднование благодати (на Западе неизвестное), по видимому, восходит к глубокой древности. В самом деле, наш нынешний праздник Преполовления содержит, помимо стихир более позднего времени (начала VIII в.), литургические элементы, приписываемые некоторыми свт. Илии Иерусалимскому (494–513) или свт. Анатолию Константинопольскому (449–458).

Евангельское чтение Преполовления (см.: Ин. 7:14–30), которое начинается словами: «В преполовление Пятидесятницы (τῆς ἑορτῆς μεσοότης) взыде Иисус во церковь, и учаше», относится к событию, происшедшему посередине праздника кущей. Однако этот еврейский праздник, отмечавшийся в течение семи или восьми дней осенью (в сентябре – октябре), четко отличался от праздника Пятидесятницы. Еврейское же «Преполовление кущей» в христианской Пятидесятнице вспоминается потому, что в этот *последний великий день праздника* (Ин. 7:37–39) Христос сказал слова о Сошествии Святого Духа, которое должно было произойти вскоре после Его страстей и прославления. Евангельское чтение в день Пятидесятницы (см.: Ин. 7:37–52; 8:12) начинается там, где кончается чтение Преполовления, и содержит обетование Святого Духа в образе потоков *воды живой*. Эта тема «воды живой» как образа благодати и составляет лейтмотив богослужения Преполовления, оправдывая перенесение праздника кущей на Пятидесятницу.

В противоположность богослужению, иконография Преполовления Пятидесятницы не развила «тему воды». Она очень сдержанна и показывает нам Христа в храме, говорящего со старцами. Он не стоит, как в *последний день праздника*, когда Он говорил о воде живой, а сидит на полукруглой скамье в середине иконы. Шесть старцев, сидящих с покрытыми головами по трое с каждой стороны Христа, составляют на нашей иконе две гармонически уравновешенные группы. Их позы и жесты выражают удивление, откуда можно заключить, что икона просто передает следующее место из евангельского чтения праздника: *Како Сей книги вестъ, не учився?* (Ин. 7:15). То же самое справедливо и в отношении фрески Преполовления в церкви Св. Феодора Стратилата в Новгороде (XIV в.): там уже бородатый Христос сидя проповедует окружающим Его старцам. Наша же икона не является просто изобразительным пересказом евангельского текста, касающегося «середины праздника» кущей: здесь явно учащий Христос (жест Его правой руки и свиток в левой) представлен в виде безбородого отрока – так, как Он должен был выглядеть в двенадцать

лет, когда Он впервые изумил окружающих Его в храме законников Своей мудростью (см.: Лк. 2:41–50). Такой же учительствующий Христос Эммануил изображен, например, и в византийском иллюминированном Евангелии из Парижской национальной библиотеки (см. рукопись Paris. gr. 74, fol. 98, XI или начало XII в.), иллюстрирующем рассказ Луки о детстве Христа. В отличие от этой рукописи на нашей иконе нет Марии и св. Иосифа. Если черты Христа Эммануила на иконе Преполовления указывают на первое возведение Премудрости Божией в Иерусалимском храме согласно повествованию Евангелиста Луки (евангельское чтение на праздник Обрезания Господня), то это не заменяет последней проповеди Мессии в том же храме, но указывает на связь между началом и концом, на единство учения Сына Божия, посланного в мир Отцом (Лк. 2:49: *не веста ли, яко в тех, яже Отца Моего достоит быти ми?* и 6-я песнь канона Преполовления: «...глагола еси в храме, Христе, предстоя иудейским собором Свою славу открывая»). Тип Эммануила подчеркивает и вневременность Христа, и истинность Его вочеловечения: воплощенное Слово прошло через детский и отроческий возраст. И в каждом возрасте Своей земной жизни Господь остается неизменной Премудростью Отчей, впервые явившей Себя книжникам в юности. На иконе Преполовления Христос Эммануил соответствует песнопениям этого праздника, говорящим о «Премудрости Божией» – ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ, – пришедшей «преполовившуся празднику», чтобы обетовать воду бессмертия<sup>216</sup>.

Наша икона, восходящая, по-видимому, к XV в., прекрасно представляет лучшую традицию новгородской школы. Композиция ее четкая и сдержанная: Христос посередине выделяется на архитектурном фоне, и две группы старцев, жесты которых выражают сдержанное волнение, еще подчеркивая величественное спокойствие поучающего их Отрока. В красках заметно то же стремление к сдержанности: одежда славы Эммануила передана охрой с ассистом, в одеждах старцев употреблены всего три цвета: киноварь, пурпур и празелень, которые дополняются белыми головными покрывалами и белой же стеной, создавая впечатление красочного богатства, достигнутого крайне скупыми средствами.

<sup>216</sup> См.: Троица Цветная. Преполовление Пятидесятницы. Утренья. Тропарь праздника, глас 8-й; канон Андрея Критского, глас 8-й, песнь 8-я (PG 97, col. 1432a).

## ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ

Икона конца XV – начала XVI в.

Праздник Вознесения есть праздник завершенного спасения. Все дело спасения: рождество, страсти, смерть и воскресение – завершается вознесением. «Еже о нас исполнив смотрение, и яже на земли соединив Небесным, вознеслся еси во славе, Христе Боже наш, никакоже отлучаяся, но пребывая неотступный, и вопия любящим Тя: Аз есмь с вами, и никтоже на вы»<sup>217</sup>. Как выражение этого значения праздника, композиция Вознесения помещалась в куполе древних храмов, завершая собой их роспись.

При первом взгляде на православные иконы этого праздника создается впечатление, что они не совсем соответствуют своему названию. Первое место здесь отводится группе из Божией Матери, ангелов и апостолов, главное же действующее лицо, Сам возносящийся Спаситель, почти всегда много меньше других изображенных лиц и по отношению к ним находится как бы на втором плане. Однако уже в самом этом несоответствии православные иконы Вознесения следуют Священному Писанию. Действительно, при чтении повествований о Вознесении Господнем в Евангелиях и Деяниях апостольских остается то же впечатление несоответствия этого события посвященным ему описаниям. Самому факту Вознесения отведено здесь всего несколько слов<sup>218</sup>. Зато все внимание в повествовании евангелистов сосредоточивается на другом: на последних заповедях Спасителя, устанавливающих и определяющих роль и значение Церкви в мире, а также ее связь и отношение с Богом. Более подробное описание посвящают Вознесению Деяния апостольские. Это описание вместе с повествованием Евангелия от Луки и дает те фактические данные (хотя и не все), которые легли в основу православной иконографии Вознесения Христова. Центр тяжести повествований Священного Писания, а за ним и сюжетов иконографии лежит не на факте Вознесения самом по себе, а на том значении и тех последствиях, которые оно имеет для Церкви и мира.

По свидетельству Священного Писания (см.: Деян. 1:12), Вознесение Господне произошло на горе Елеонской, или Масличной. Поэтому и действие на иконе разворачивается либо на самой вершине горы, как на воспроизведенной здесь иконе, либо в горном пейзаже. При обозначении Масличной горы иногда изображаются оливковые деревья. В соответствии с богослужением праздника

<sup>217</sup> Триодь Цветная. Вознесение Господне. Утренья. Кондак самогласен, глас 6-й.

<sup>218</sup> Из Евангелистов о Вознесении говорят только свв. Марк и Лука, причем первый лишь констатирует его, второй дает хотя и точное, но очень краткое описание.



*Вознесение Господне. Россия. XVI в. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер. Бостон.*

Сам Спаситель представлен возносящимся во славе<sup>219</sup>, сидящим иногда на богато украшенном троне<sup>220</sup>. Иконографически слава Его изображается в виде ореола – овала или круга, состоящего из нескольких concentрических кругов, символа горнего неба. Оно передается при помощи образа неба видимого в древнем представлении о нем, соответствующем также и нашему современному о нем понятию как о нескольких сферах (тропосфере, стратосфере, ионосфере). Эта символика указывает, что возносящийся Спаситель пребывает вне земного плана бытия, и этим момент Вознесения приобретает вневременный характер, который придает совершенно особый смысл его деталям, выводя их из узких рамок исторического события. Ореол поддерживают ангелы (число их бывает различным). Конечно, присутствие ангелов, поддерживающих ореол, вызывается не необходимостью, ибо Спаситель вознесся Своей Божественной силой и не нуждался в их помощи; они, так же как и ореол, служат лишь выражением Его славы и величия<sup>221</sup>.

На переднем плане, с Богородицею в центре, две группы апостолов и два ангела. Здесь роль ангелов уже другая: они, как мы знаем из Деяний апостольских, являются вестниками Божественного промысла.

Присутствие при Вознесении Господнем Божией Матери, о котором прямо не говорится в Священном Писании, утверждается Преданием, передаваемым богослужебными текстами, как, например, Богородичным 9-й песни канона: «Радуйся Богородице Мати Христа Бога: Егоже родила еси, днесь от земли возносима со апостолы зрящи, возвеличала еси». Богородица на иконах Вознесения занимает совершенно особое положение. Помещенная под возносящимся Спасителем, Она является как бы осью всей композиции. Ее силуэт, необычайной чистоты и легкости, четкий и ясный, резко выделяется на фоне белых одежд ангелов; Ее строгая неподвижность не менее резко контрастирует с оживленными

<sup>219</sup> «Вознеслся еси во славе, Христе Боже наш...». – Тропарь праздника, глас 4-й.

<sup>220</sup> «На престоле славы Богу носимому». – Триодь Цветная. Вознесение Господне. Утренняя. Стихира 1-я на хвалитех, глас 1-й.

<sup>221</sup> Вообще, роль ангелов здесь различна и варьируется в зависимости от тех богослужебных текстов, на которых основывается данная икона. Так, например, на одних иконах они не прикасаются к ореолу, а обращены с молитвенным жестом к Спасителю, выражая удивление, видя «человеческое естество... совосходящее» Ему (канон Иоанна монаха, глас 5-й, песнь 3-я); на других иконах они изображаются трубящими, в соответствии со словами антифона: «...взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубне» (прокимен, глас 4-й; Пс. 46:6). В верхней части иконы, над ореолом, изображаются иногда врата неба, открывающиеся перед возносящимся Царем славы, в соответствии со словами 23-го псалма, повторяемыми богослужением: *Возмите врата князи ваша и возмיתесь врата вечная: и увидит Царь славы* (Пс. 23:7). Эти детали выражают связь события с Ветхим Заветом, указывая на исполнение пророчества Давида о Вознесении Господнем.





*Вознесение Господне. Мозаика собора Рождества Богородицы. Монреале. Конец XII в.*

и жестикулирующими по обеим от Нее сторонам апостолами. Обособленность Ее часто подчеркивается подножием, на котором Она стоит и которое еще более выделяет Ее центральное положение. Вся группа с Богоматерью в центре представляет собой достойное Спасителя, стяжанное Им Своею кровию, – оставляемую Им телесно на земле Церковь, которая через обетованное сошествие Святого Духа в наступающую Пятидесятницу получит всю полноту своего бытия. Связь Вознесения с Пятидесятницей раскрывается в словах Самого Спасителя: *аще бо не иду Аз, Утешитель не придет в вам: аще ли же иду, пошлю Его к вам* (Ин. 16:7). Эту связь между вознесением обожженной человеческой плоти Спасителя и предстоящей Пятидесятницей – начатком обожения человека через сошествие Святого Духа – подчеркивает и все богослужение праздника. Место этой группы, Церкви, на переднем плане иконы и есть наглядное выражение того значения и той роли, которые, как мы говорили выше, придает установлению Церкви Священное Писание в последних заповедях Спасителя. То, что здесь имеется в виду именно Церковь в полном ее составе, а не только лица, исторически присутствовавшие при Вознесении, указывается как присутствием св. апостола Павла (во главе группы, с правой стороны от зрителя), который

исторически не мог быть здесь с прочими апостолами, так и значением Божией Матери. Она, принявшая в Себя Бога, ставшая храмом воплотившегося Слова, являет Собой олицетворение этой Церкви – тела Христова, Глава которой – возносящийся Христос: *Того даде Главу выше всех Церкви, яже есть тело Его, исполнение Исполняющего всяческая во всех* (Еф. 1:23). Поэтому, как олицетворение Церкви, Богородица помещается непосредственно под возносящимся Христом, и на иконе они дополняют друг друга. Жест Ее всегда отвечает Ее значению на иконах Вознесения. На одних это жест Оранты – древний жест молитвы – воздетые руки, выражающий роль Ее и олицетворяемой Ею Церкви по отношению к Богу, молитвенную связь с Ним, заступничество за мир; на других же иконах это жест исповедания, выражающий роль Церкви по отношению к миру. В таких случаях Она, как и мученицы, держит руки перед грудью открытыми ладонями вперед. Ее строгая неподвижность как бы выражает неизменность откровенной истины, хранительницей которой является Церковь; группы же апостолов и разнообразие их жестов суть множественность и разнообразие языков и средств выражения этой истины.

Направление движения всей группы переднего плана, жесты и ангелов, и апостолов, направление их взглядов и поз – все обращено кверху (иногда некоторые апостолы обращены друг ко другу или к Божией Матери), к Источнику жизни Церкви, ее Главе, пребывающему на небесах. Здесь как бы образная передача того призыва, с которым Церковь обращается в этот день к своим членам: «...приидите воспрянем, и на высоту возведем очи и мысли, вперим виды, вкупе и чувства <...> непшумим быти в Масличной горе, и взирати на Избавляющего, на облацех носима...»<sup>222</sup> Этими словами Церковь призывает верующих присоединиться к апостолам в их порыве к возносящемуся Христу, ибо, как говорит свт. Лев Великий, «Вознесение Христово есть наше возвышение, и туда, где предвосхитила слава Главы, призывается и надежда тела»<sup>223</sup>.

Сам возносящийся Спаситель, покидая плотию земной мир, по божеству Своему не покидает его, не отлучается от стяжанного Им Своею кровию достоинства, Церкви, «никакоже отлучаяся, но пребывая неотступный»<sup>224</sup>. *И се, Аз с вами есмь во вся дни до скончания века* (Мф. 28:20). Эти слова Спасителя относятся как ко всей истории Церкви в целом, так и к каждому отдельному моменту ее существования и жизни каждого из ее членов, до Второго Пришествия. Поэтому и жест Спасителя направлен к оставляемой Им группе на первом плане и к внешнему миру. Икона передает эту связь Его с Церковью, всегда изображая Его

<sup>222</sup> Триодъ Цветная. Вознесение Господне. Утреня. Кондак самогласен, глас 6-й.

<sup>223</sup> Лев Великий, свт. Беседа 73-я: О Вознесении Господа, I, 4 // PL 54, col. 396b.

<sup>224</sup> Триодъ Цветная. Вознесение Господне. Утреня. Кондак, глас 6-й.



*Вознесение Господне. Миниатюра. Греческий манускрипт. XI в. Национальная библиотека. Париж. (Gres. 74, fol. 128)*



*Вознесение Господне. Ампула. VI в. Британский музей*

благословляющим правой рукой (очень редко Он благословляет обеими руками) и обычно держащим в левой Евангелие или свиток – символ учительства, проповеди. Он вознесся благословляя, а не благословив: *И бысть егда благословляше их, отступи от них и возношашёся на небо* (Лк. 24:51), и Его благословение не прекращается с Вознесением. Изображая Его благословляющим, икона наглядно показывает, что и по Вознесении Он оставляет за Собой источник благословения для апостолов, а через них и для их преемников, и для всех тех, кого они благословляют. В левой руке, как мы сказали, Спаситель держит Евангелие или свиток, символ учительства, проповеди. Этим икона показывает, что пребывающий на небесах Господь оставляет за Собой не только источник благословения, но и источник ведения, сообщаемого Церкви Духом Святым. Внутренняя связь Христа и Церкви выражается в иконе всем построением композиции, связывающей воедино земную группу с ее небесным завершением. Кроме упомянутого уже значения, движения всей этой группы, обращенность ее к Спасителю и Его жест, направленный к ней, выражают их внутреннее взаимоотношение и нераздельность общей жизни Главы и Тела. Обе части иконы, верхняя и нижняя, небесная и земная, неотъемлемы одна от другой, и одна без другой теряет свой смысл.

Помимо того, иконы Вознесения имеют и другой аспект. Два ангела, стоящие позади Богоматери, указывая на Спасителя, возвещают апостолам, что вознесшийся Христос снова придет во славе *имже*

образом видите Его идуща на небо (Деян. 1:11). В Деяниях апостольских «названо два ангела, – говорит свт. Иоанн Златоуст, – потому что действительно было два ангела, а два было потому, что только свидетельство двух непреложно (см.: 2 Кор. 13:1)»<sup>225</sup>. Передавая самый факт вознесения Спасителя и учение о Церкви, икона Вознесения в то же время является и иконой пророческой, иконой предсказания Второго и Славного Пришествия Иисуса Христа. Поэтому на иконах Страшного Суда Он изображается подобно иконам Вознесения, но уже не как Искупитель, а как Судия вселенной. В этом пророческом аспекте иконы группа апостолов с Божией Матерью в центре являет образ Церкви, ожидающей Второго Пришествия. Будучи, как мы сказали, иконой пророческой, иконой Второго Пришествия, она раскрывает перед нами грандиозную картину от Ветхого Завета до завершения истории мира.

Следует отметить, что, несмотря на многогранность содержания иконы Вознесения, отличительная ее черта – необычайная собранность, монолитность композиции, которая особенно сильно выражена в нашей иконе. Иконография этого праздника в том виде, в каком она принята в Православной Церкви, принадлежит к числу древнейших иконографий праздников. Одни из наиболее ранних, но уже сложившихся изображений Вознесения относятся к V–VI вв. (ампулы Монцы и Евангелие Рабулы). С тех пор иконография этого праздника, за исключением второстепенных деталей, осталась неизменной.



*Вознесение Господне. Миниатюра.  
Евангелие Рабулы. VI в.  
Библиотека Лауренциана*

<sup>225</sup> Ср.: Иоанн Златоуст, свт. На Деяния апостольские. Беседа 2-я, 3 // Творения. Т. 9. Кн. 1. СПб., 1903. С. 26; ср.: PG 60, col. 30.





Троица Ветхозаветная. Москва. XIV в. Успенский собор Московского Кремля



## ПЯТИДЕСЯТНИЦА

Праздник Пятидесятницы имеет ветхозаветное происхождение. Он совершался в память дарования синайского законодательства, торжественного вступления Бога в завет с избранным народом и одновременно – в благодарность Богу за произращение новых плодов земных (см.: Чис. 28:26) и новой жатвы (см.: Исх. 23:16). Праздновался он по исполнении семи седмиц, в пятидесятый день после Пасхи, и назывался праздником Седмиц (см.: Втор. 16:9–10). Божественным Промыслом по обетованию самого Спасителя (см.: Ин. 14:26) в этот день дарования богооткровенного закона и в пятидесятый день по Воскресении Христове совершилось Сошествие Святого Духа на Его апостолов и учеников. Сошествием Святого Духа совершилось вступление Бога в Новый завет с Новым Израилем – Церковью, и место закона синайского заступила благодать Духа Святого законополагающего<sup>226</sup>.

Если в промыслительном действии Бога в отношении мира и человека участвуют все три Лица Божественной Троицы то проявления Их в этом действии различны. Мы исповедуем Бога Отца, Творца видимого и невидимого мира, «все содеавый Сыном, содейством Святаго Духа»; Бога Сына, Икупителя «Имже Отца познахом, и Дух Святыи прииде в мир», и Бога Духа Святого, Утешителя, «от Отца исходяй, и в Сыне почиваяй»<sup>227</sup>, оживляющего все живущее. В день Сошествия Святого Духа на апостолов проявилось совершительное действие третьего Лица Святой Троицы, как освящающей силы, и этот акт есть «окончательное совершение обетования»<sup>228</sup>. Явление Святого Духа, исшедшего от Отца и посланного Богом Сыном (см.: Деян. 2:33), явило миру благодатное познание тайны Святой Троицы<sup>229</sup>, единосущной, нераздельной и неслиянной. Вместе с совершением обетования оно есть завершение откровения о едином Боге в трех Лицах, т. е. явление центрального догмата христианства. Если в день Крещения Господня явление Святой Троицы было доступно лишь внешним чувствам (св. Иоанн Предтеча слышал голос Отца, видел Сына и Духа Святого, нисходящего телесно в виде голубя), то теперь благодать Святого Духа, просвещая все существо искупленного Сыном Божиим человека, приводит его

<sup>226</sup> См.: Синаксарь в Неделю Пятидесятницы.

<sup>227</sup> Триодъ Цветная. Святая Пятидесятница. Великая вечерня. Стихира Льва, глас 8-й.

<sup>228</sup> Григорий Богослов, свт. Слово 41-е: На Святую Пятидесятницу // Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 578.

<sup>229</sup> См.: Триодъ Цветная. Святая Пятидесятница. Вечерня коленопреклонения. Молитва 3-я.

к обожению<sup>230</sup>. Человек получает в меру своих сил возможность боговидения, причастия благодатному Царству Отца и Сына и Духа Святого. С внешней стороны празднование Пятидесятницы, а именно украшение храмов и домов зелеными ветвями, травами и цветами, также унаследовано от ветхозаветной Церкви. Символически этим выражается сила Святого Духа, все возрождающая, обновляющая и всему дающая жизнь и расцвет.

В Православной Церкви, где нет праздника Святой Троицы в буквальном смысле этого слова, Ее прославлению преимущественно посвящается первый день Пятидесятницы, воскресенье, который называется Троицыным днем. Богослужение этого дня раскрывает догматическое учение о Святой Троице, икона которой и выносится в этот день для поклонения. Икона же Сошествия Святого Духа на апостолов выносится на второй день праздника, в понедельник, который посвящен Святому Духу и называется Духовым днем. Таким образом, празднику Пятидесятницы соответствуют две совершенно разные по содержанию и значению, но связанные внутренним смыслом иконы.

## СВЯТАЯ ТРОИЦА

Раскрытие троичного догмата является основной богословской мыслью праздника Пятидесятницы. Для выражения ее в образе Православной Церкви принята икона Святой Троицы, передающая библейскую сцену явления трех странников праотцу Аврааму у дуба Мамврийского. Как указание на принадлежность их горнему миру, они изображаются в виде трех крылатых ангелов. Изображение это, основанное на конкретном историческом событии, передает первое явление Бога человеку, знаменующее начало обетования об искуплении. Как иконография, так и богослужение связывают начало этого обетования с его завершением в день Пятидесятницы, когда дается окончательное откровение Святой Троицы. Другими словами, икона Троицы как бы соединяет единое начало ветхозаветной Церкви с установлением Церкви новозаветной.

В пятой книге «Евангельского доказательства» Евсевия Кесарийского, цитированной прп. Иоанном Дамаскиным в третьем слове в защиту святых икон, по поводу слов «явился Бог Аврааму у дуба Мамврийска» имеется сообщение о том, что изображение Святой Троицы в виде трех ангелов существовало с древнейших времен на месте явления трех странников Аврааму. Изображение это возникло в связи с особым почитанием как евреями, так и язычниками места явления у дуба Мамврийского, где совершались также и языческие

<sup>230</sup> См.: Григорий Богослов, свт. Слово 41-е: На Святую Пятидесятницу. С. 581.



Св. Троица. Андрей Рублев. 1408–1412 или около 1425 г. ГТГ



Гостеприимство Авраама.  
Роспись катакомбы на виа Латина. Рим. IV в.



Явление ангелов Аврааму. Гостеприимство  
Авраама. Мозаика базилики Санта-Мария-  
Маджоре. Рим. 430–440 гг.

жертвоприношения<sup>231</sup>. Какой характер имело это изображение, мы не знаем. Во всяком случае, с древности Святая Троица изображалась как историческая библейская сцена с сидящими за трапезой под дубом ангелами, прислуживающими им Авраамом и Саррой и хоромы Авраама на заднем плане. На переднем плане часто помещается слуга, убивающий тельца. Расположение ангелов при видимой однородности представляемой сцены изменялось в зависимости от толкований, которые применялись к этому библейскому событию, и той догматической мысли, которую требовалось подчеркнуть. Так, например, одними святыми отцами посещение Авраама тремя странниками понималось как явление, хотя и косвенное, всей Святой Троицы<sup>232</sup>, другими же – как явление Второго Лица Святой Троицы в сопровождении двух ангелов<sup>233</sup>. Такое толкование не меня-

<sup>231</sup> Находившийся там жертвенник и дуб были уничтожены св. Константином, а на этом месте была воздвигнута христианская базилика.

<sup>232</sup> См., например: Кирилл Александрийский, *свт.* Против Юлиана. Книга I // PG 76, col. 532с–533; Амвросий Медиоланский, *свт.* О преставлении брата своего Сатира. Книга II // PL 16, col. 1342.

<sup>233</sup> См.: Иоанн Златоуст, *свт.* На книгу Бытия. Беседа 42-я // Творения. Т. 4. Кн. 2. СПб., 1898. С. 459–473; ср.: PG 53, col. 385–395. Преподобный Иоанн Дамаскин, который цитирует Евсевия Кесарийского, говорит: «...принятые гостеприимно Авраамом [изображаются] на картине возлежащими: два – [по одному] с каждой из двух сторон, а в середине – более могущественный, превосходя-

ет понимания этого события как явления Троицы, ибо поскольку каждое из Лиц Святой Троицы обладает всей полнотой божества, то и присутствие Сына с двумя ангелами можно понимать как образ Троицы. В этом смысле явление это и толкуется богослужебными текстами, которые определенно говорят о нем как о явлении Святой Троицы: «Видел еси яко есть мощно человеку видети Троицу и Тую угостил еси яко друг присный, преблаженне Аврааме»<sup>234</sup>; «древле приемлет Божество Едино Триипостасное священный Авраам...»<sup>235</sup>. В связи с учением Церкви и толкованием отцов, изображаемые ангелы располагаются иногда по принципу изокефалии, т. е. сидящими рядом за столом как равные по достоинству друг другу, чем подчеркивается равенство Ипостасей Святой Троицы при их неслиянности (например, в мозаике церкви Санта-Мария Маджоре в Риме, V в., или в Коттоновой Библии того же времени в Британском музее в Лондоне). Кроме того, это равенство иногда подчеркивается одинакового цвета одеждами ангелов (например, в мозаике церкви Сан-Витале в Равенне, VI в.) и их атрибутами. В других случаях композиция строится пирамидально, с выделением среднего ангела как главного среди других.

Изображение трех библейских странников в виде ангелов в течение многих веков было единственной иконографией Святой Троицы, а в Православной Церкви оно существует и поныне как единственная из иконографий, соответствующая ее учению<sup>236</sup>.

щий по сану. Показанный нам в середине есть Господь, Сам наш Спаситель». – *Иоанн Дамаскин, прп.* Слово 3-е против порицающих святые иконы, II, 21 // Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893. С. 127.

<sup>234</sup> Праздничная минея. Неделя Святых праотцев. Утренья. Канон свв. праотец, глас 1-й. Песнь 5-я.

<sup>235</sup> Праздничная минея. Неделя Святых отцев. Утренья. Канон свв. отец, глас 6-й. Песнь 1-я.

<sup>236</sup> Изображение Бога Отца в виде Старца с сидящим на Его коленях Отроком Христом и Духом Святым в виде голубя между Ними или на диске в руках Спасителя, хотя и носит название «Отечество», является все же изображением Троицы, поскольку оно пытается показать три Божественные Ипостаси. Поэтому, не входя в разбор его содержания, следует сказать о нем несколько слов. Тема эта появилась в Византии. Наиболее ранним известным воспроизведением ее является иллюстрация к слову прп. Иоанна Лествичника в греческом манускрипте начала XI в., находящемся в библиотеке Ватикана (см.: Codex Vat. gr. 394, fol. 7). Позже она перешла на Запад, где была воспринята как иконография Святой Троицы, будучи по существу образным переложением учения о *Filioque*. Отсюда она попала в Россию, по-видимому, в XV в. В русской иконографии она послужила началом тех искажений, которые последовали в дальнейшем под западным влиянием. Это изображение было запрещено Большим Московским Собором 1667 г. в следующих выражениях: «Господа Саваофа, [сиречь Отца] брадою седа, и Единороднаго Сына во чреве Его, писати на иконах и голубь между Ими, зело не лепо, и не прилично есть, зане кто виде Отца, по Божеству; Отец бо не имать плоти, и Сын не



Наиболее полное соответствие учению Церкви образ Троицы нашел в величайшем как по своему содержанию, так и по художественному выражению произведении, известном под именем «Троица» Рублева, написанном прп. Андреем для Троице-Сергиева монастыря, как полагают, между 1408 и 1425 гг.<sup>237</sup> и в настоящее время находящемся в Третьяковской галерее в Москве. Как и на других, более ранних иконах Троицы, здесь изображены три ангела, но обстоятельства их появления обойдены молчанием. Представлены хоромы Авраама, дуб и гора, но сами Авраам и Сарра отсутствуют. Не упраздняя исторического аспекта события, прп. Андрей свел его к минимуму, благодаря чему главное значение приобрело не библейское событие как таковое, а его догматический смысл. Отличает эту икону от других и основная форма ее композиции – круг. Проходя по верхней части нимба среднего ангела и обрезая частично внизу подножия, круг этот включает в себя все три фигуры, едва заметно проступая в их очертаниях. Такая композиция Троицы встречается и раньше, но лишь на панagiaх, маленьких круглых иконках, и на донышках священных сосудов. Однако там эта композиция обусловлена самой формой предмета и отсутствием свободного места, а не догматической мыслью. Поместив фигуры ангелов в круг, прп. Андрей объединил их в одном общем, плавном и скользящем движении по линии круга. Благодаря этому центральный ангел, хотя и выше других, не подавляет их и не господствует над ними. Нимб его наклоненной головы, отклоняясь от вертикальной оси круга, и подножия, сдвинутые в другую сторону, еще более усиливают это движение, в которое вовлекаются

---

воплоти родися от Отца прежде веков аще Давид пророк и глаголет: из чрева прежде денницы родих Тя, обаче то рождение не плотское: но неизреченно и непостижимо бысть. Глаголет бо и Сам Христос во святом Евангелии: никтоже весть Отца, токмо Сын. <...> и тое преждевечное рождение Единородного Сына от Отца, умом точию подобает нам разумети, а писати во образех отнюд не подобает и невозможно» (Книга соборных деяний 1667 года, 44: О иконописцах и Саваофе // Деяния Московских Соборов 1666–1667 гг. М., 1893. Л. 22об–23). Как иконография этого изображения, заимствованная из иконографии Богоматери, так и его название «Отечество» свидетельствуют о том, что здесь имеется попытка в дополнение к человеческому рождению от Матери изобразить и предвечное рождение от Отца. Но так как это непостижимое рождение передается через изображение в лоне неизобразимого Отца Младенца, рожденного от Матери по плоти, то тем самым в Троицу вводится антропоморфическое начало. Поэтому Собор осуждает это изображение как измышление, не соответствующее ни учению Православной Церкви, ни какой-либо исторической реальности (об изображении Святого Духа в виде голубя см. сноску 152 на с. 248 комментария иконы Крещения Господня). Кроме того, в XVI в. появилась также основанная на измышлении иконография западного происхождения, называемая «Триипостасное Божество», изображающая сидящих рядом Бога Отца и Спасителя с голубем между Ними. Название это также свидетельствует о попытке изобразить Бога Отца и Духа Святого в телесных образах.

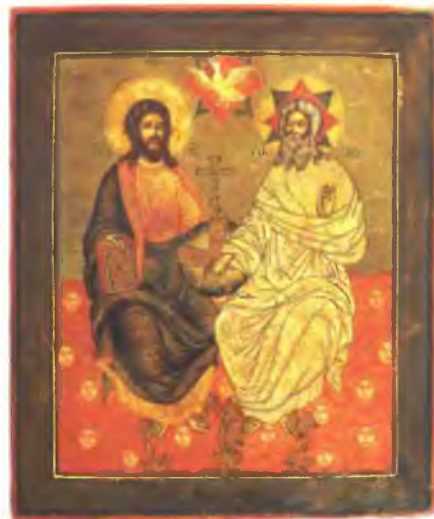
<sup>237</sup> См.: *Грaбapь И. [Э.] Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. [Вып.] 1. М., 1926. С. 109–110.*

и дуб, и гора. Однако в то же время этим наклоненным в одну сторону нимбом и сдвинутыми в другую сторону подножиями восстанавливается равновесие композиции, и движение задерживается монументальной неподвижностью левого ангела и хорамами Авраама над ним. И все же, «куда бы мы ни обращали наш взор, всюду мы находим отголоски основной круговой мелодии, линейные соответствия, формы, возникающие из других форм или служащие их зеркальным отражением, линии, влекущие за грани круга или сплетающиеся в его середине, – невыразимое словами, но чарующее глаз симфоническое богатство форм, объемов, линий и цветовых пятен»<sup>238</sup>.

В иконе прп. Андрея – и действие, выраженное в жестах, и общение, выраженное в наклонах голов и поворотах фигур, и неподвижный, безмолвный покой. Эта внутренняя жизнь, объединяющая три заключенные в круг фигуры и сообщающаяся тому, что их окружает, раскрывает всю неисчерпаемую глубину этого образа. Он как бы повторяет слова св. Дионисия Ареопагита, по толкованию которого «круговое движение означает тождество и одновременное обладание средним и конечным, того, что содержит, и того, что содержится, а также и возвращение к Нему (Богу. – Ред.) того, что от Него исходит»<sup>239</sup>. Если наклон го-



*Отечество с избранными святыми.  
Новгород. Начало XV в. ГТГ*



*Сопресталие (Троица Новозаветная).  
Москва. Начало XVIII в. ГИМ*

<sup>238</sup> Алпатов М. Андрей Рублев: Русский художник XV века. М.; Л., 1943. С. 19.

<sup>239</sup> Дионисий Ареопагит, св. Об именах

лов и фигур двух ангелов, направленных в сторону третьего, объединяет их между собой, то жесты рук их направлены к стоящей на белом столе, как на престоле, Евхаристической Чаше с головой жертвенного животного. Прообразу добровольную жертву Сына Божия, она стягивает движения рук ангелов, указывая на единство воли и действия Святой Троицы, заключившей завет с Авраамом.

Почти одинаковые лики и фигуры ангелов, подчеркивая единство природы трех Божественных Ипостасей, в то же время указывают на то, что икона эта ни в коем случае не претендует изобразить конкретно каждое Лицо Святой Троицы. Как и другие иконы, более ранние, это не есть изображение самой Троицы, т. е. трех Лиц Божества, поскольку Божество по существу своему неизобразимо. Это та же историческая сцена (хотя и со сведенным к минимуму историческим аспектом), которая в проявлении Троичного действия в мире, Божественной икономии, символически раскрывает единство и троичность Божества. Поэтому при единообразии ангелов они не обезличены и у каждого из них определенно выражены его свойства в отношении действия его в мире.

Ангелы помещены на иконе в порядке Символа веры, слева направо: верую в Бога Отца, Сына и Духа Святого<sup>240</sup>. Полной неопиcуемости первой Ипостаси,

Божиих, IX, 9 // PG 3, col. 916d (ср.: Сочинения / подг. Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 513. – Ред.).

<sup>240</sup> Распределение ангелов приводило иногда к неверным уточнениям, доходившим до прямых искажений. Так, например, и до Рублева и после него средний ангел, который, по-видимому, всегда понимался иконописцами как образ второй Ипостаси, нередко выделялся крещатым нимбом, надписью «Иисус Христос» и свитком в руке вместо жезла. Быть может, в противовес этим искажениям, – а в России, в частности, противоборствуя ереси жидовствующих, отрицавших православное учение о Святой Троице, – появлялись, хотя и редко, искажения другого порядка: крещатым нимбом снабжался не только средний ангел, но все три. Хотя выделение среднего ангела имеет принципиальное основание в отмеченных выше святоотеческих толкованиях, в применении к изображению оно неверно, так как имя Богочеловека применялось к образу, который не является Его прямым и конкретным изображением: «...когда Слово сделалось плотью, тогда Оно <...> и было названо Христом Иисусом» (*Иоанн Дамаскин, прп.* Точное изложение православной веры, IV, 6. – С. 204). Что же касается трех крещатых нимбов, то в этом случае атрибутом страстей Господних наделялись другие Лица Святой Троицы, которым, таким образом, приписывалось фактическое участие в специфической икономии второго Лица. Вопрос как о надписях, так и о крещатом нимбе в изображении Святой Троицы был поставлен царем Иоанном Грозным на Соборе 1551 г. в Москве, названном Стоглавым, который в ответ на него определил писать этот образ так, как писали его древние иконописцы и прп. Андрей Рублев, т. е. без перекрестий, «и подписывать Святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворяти» (*Покровский Н. [В.]* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. 2-е изд, доп. СПб., 1900. С. 356).

которой и в Символе веры посвящены лишь скупые и сдержанные выражения, соответствует неопределенность и сдержанность расцветки верхней одежды левого ангела (нежно-розовый плащ с коричневыми и сине-зеленоватыми рефlekсами). Пространному по сравнению с другими и точному вплоть до исторического указания («при Понтийстем Пилате») изложению о второй Ипостаси соответствует четкость и ясность цветов среднего ангела, одежда которого имеет обычные цвета воплотившегося Сына Божия (пурпурный хитон и синий плащ). Наконец, главный цвет третьего ангела – зеленый, цвет его плаща, который, по толкованию св. Дионисия Ареопагита, означает «молодое, находящееся в полноте сил»<sup>241</sup>, определенно указывает на свойства все обновляющего и возрождающего к новой жизни третьего Лица Святой Троицы. Тонко прочувствованная гармония красочных взаимоотношений иконы Троицы прп. Андрея составляет одно из главных ее очарований. Особенно поражает необычайной силы и чистоты васильковый синий цвет плаща среднего ангела в сочетании с золотистыми, цвета спелой ржи, крыльями. Четкой и ясной цветовой характеристике среднего ангела противопоставлены мягкие цвета двух других ангелов; но и в них вырываются, сияя как драгоценные камни,



*Св. Троица. Россия. XV в. ГРМ*

<sup>241</sup> Дионисий Ареопагит, св. О небесной иерархии, XV, 7 // PG 3, col. 336c (ср.: Указ. изд. С. 199. – Ред.).

яркие пятна синего. Объединяя в цветовом отношении все три фигуры, он как бы указывает, в свою очередь, на единство природы Лиц Святой Троицы и придает всей иконе спокойную и ясную радость. Таким образом, и в красочных сочетаниях этой иконы звучит та же жизнь, которой проникнуты ее образы, формы и линии. «Здесь есть и выделение центра, и цветовые контрасты, и равновесие частей, и дополнительные цвета, и постепенные переходы, уводящие глаз от насыщенного цвета к мерцанию золота (фона. – Л. У.), и надо всем этим сияние спокойного, как безоблачное небо, чистого голубца»<sup>242</sup>. Эту икону, с ее неисчерпаемым содержанием, гармонически уравновешенной композицией, величаво-спокойными фигурами ангелов, легкими, по-летнему радостными красками, мог создать только человек, унявший в душе тревоги и сомнения и просвещенный светом боговедения.

Икона прп. Андрея остается до настоящего времени классическим образцом иконографии Святой Троицы. Сохраняются как основные ее тона, так и отдельные детали композиции и рисунка. Воспроизведенное здесь другое замечательное изображение Святой Троицы (см. с. 305) представляет собой очевидный список с иконы Рублева. Икона эта находится в Русском Музее в Ленинграде (Санкт-Петербурге. – *Ред.*) и считается написанной не позднее конца XV в.<sup>243</sup> Здесь те же позы и фигуры ангелов, но расположены они уже не по кругу, а почти по прямой линии с едва заметным выделением среднего из них. Почти лишенные плеч фигуры еще более женственны, чем на оригинале. Композиция статичнее, и фигуры ангелов соединены между собой более тоном, чем движением. Сохраненные здесь основные цвета одежд даны приглушенными и сильно обобщенными. Общий тон этой иконы не свежий и ясный, как у Рублева, а сдержанный и теплый. Благодаря усиленному значению заднего плана вся сцена становится как бы ближе к земному, и открывшийся прп. Андрею в своем непостижимом величии образ приобретает здесь больше доступности, интимности и теплоты.

<sup>242</sup> Алпатов М. Указ. соч. С. 21.

<sup>243</sup> См.: Кондаков Н. П. Русская икона. Т. 4. Прага, 1933. Рис. 19.



## СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА

Икона новгородской школы конца XV в.

Вознесением «оканчиваются дела Христовы телесные, или, лучше сказать, дела, относящиеся к телесному пребыванию Его на земле <...> а начинаются дела Духа»<sup>244</sup>, – говорит свт. Григорий Богослов. Эти дела Духа начинаются сошествием *обещанного от Отца* (Деян. 1:4) Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы. После поклонения Святой Троице в первый день праздника (воскресенье), на следующий день Церковь воздает особое почитание Святому Духу, видимым образом сошедшему на учеников Христовых.

Хотя Деяния апостольские (2:1–13) говорят, что Сошествие Святого Духа сопровождалось шумом и всеобщим смятением, на иконе мы видим как раз обратное: стройный порядок и строгую композицию. В отличие от Вознесения, где апостолы жестикулируют, здесь позы их выражают иератическое спокойствие, движения торжественны. Они восседают некоторые – слегка повернувшись один к другому, как бы переговариваясь.

Чтобы понять противоречие между текстом Деяний и композицией иконы, следует помнить, что икона обращается к верующим и потому указывает не на то, что видели в этом событии внешние, непосвященные люди и что дало им повод утверждать, будто апостолы *вином исполнены суть* (Деян. 2:13), а на, что открыто людям, причастным этому событию, членам Церкви, – внутренний смысл происходящего. Пятидесятница есть огненное крещение Церкви. Будучи завершением откровения о Святой Троице, она является завершительным моментом образования Церкви, открывающим ее жизнь в полноте ее благодатных дарований и установлений. Если икона Святой Троицы дает указание на тайну Божественного бытия, то икона Сошествия Святого Духа раскрывает промыслительное действие Святой Троицы в отношении Церкви и мира. В Пятидесятницу «не действием уже, как прежде (в пророках и учениках Христовых до Сошествия Святого Духа. – Л. У.), но существенно присутствует <...> сопребывает и сожительство Дух»<sup>245</sup>.

Служба праздника противопоставляет смешение языков в столпотворении вавилонском и их единение в день Сошествия Святого Духа: «Егда снизшед языки слия, разделяше языки Вышний, егда же огненные языки раздаяше, в соединение вся призва; и согласно славим Всесвятаго Духа»<sup>246</sup>. Ибо нужно было,

<sup>244</sup> Григорий Богослов, свт. Слово 41-е: На святую Пятидесятницу // Творения: В 2 т. Т. 1. СПб., [1912]. С. 578; ср.: PG 36, col. 436b.

<sup>245</sup> Там же. С. 582.

<sup>246</sup> Кондак праздника.



*Сошествие Св. Духа на апостолов. Новгород. Конец XV в. La Vieille Russie. Нью-Йорк*

говорят отцы Церкви<sup>247</sup>, чтобы народы, потерявшие единство языка и рассеянные при строении земной башни, снова обрели это единство и собрались при духовном строении Церкви, огнем любви сплавляемые в ее единое святое тело. «Таким образом образуется по подобию Троицы, нераздельной и неслиянной, новое существо – Св. Церковь, единая по естеству, но множественная по лицам, имея Главою Иисуса Христа, а членами – ангелов, пророков, апостолов, мучеников и всех в вере покаявшихся»<sup>248</sup>. Это единение по образу Святой Троицы, этот четкий и ясный внутренний строй Церкви, ее единое тело, исполненное благодати Святого Духа, и показывает нам икона Пятидесятницы. Двенадцать апостолов, включенные в одну определенную форму, дугу, прекрасно выражают здесь единство тела Церкви при множественности ее членов. Все подчинено здесь строгому и величавому ритму, который подчеркивается еще тем, что апостолы представлены в обратной перспективе; фигуры их увеличиваются по мере удаления от переднего плана. Их расположение завершается свободным, никем не занятым местом. Это место Божества, указывающее на невидимое присутствие невидимого Главы Церкви – Христа. Поэтому некоторые древние изображения Пятидесятницы завершаются этимасией (ἐτοίμασις), уготованным престолом, символом невидимого присутствия Бога. В руках одних (евангелистов) книги, у других свитки как знак полученного ими дара учительства. Из сегмента круга, выходящего за пределы доски и символизирующего небо, на них нисходит двенадцать лучей или огненных языков в знак крещения Духом Святым и огнем по пророчеству Иоанна Предтечи (см.: Мф. 3:11) и их освящения. Иногда маленькие огненные языки помещаются и на венчиках, непосредственно над головами апостолов. Этим указывается на то, что Дух Святой снисшел в виде языков, седших на главы апостолов в знак освящения главного и властвующего члена тела и самого ума и «в означение царского достоинства почивания во святых»<sup>249</sup>.

Внутреннее единство, выраженное в подчинении фигур апостолов единой форме и общему ритму, отнюдь не налагает на них печати однообразия. Здесь нет ни одного движения, которое повторялось бы в двух фигурах. Это отсутствие однообразия также соответствует внутреннему смыслу происходящего. Дух Святой «является в виде разделенных языков по причине разных дарований», – говорит свт. Григорий Богослов<sup>250</sup>. Поэтому Он сошел на каждого

<sup>247</sup> См. «Слово 41-е: На святую Пятидесятницу» свт. Григория Богослова и «Похвальное слово святому первомученику Стефану» свт. Григория Нисского.

<sup>248</sup> Антоний (Храповицкий), еп. Нравственная идея догмата Пресвятой Троицы. Гл. 6 // Полное собрание сочинений. Т. 2. Казань, 1900. С. 29.

<sup>249</sup> Григорий Богослов, свт. Указ. изд. С. 582.

<sup>250</sup> Там же.



*Сошествие Св. Духа на апостолов. Мозаика. Церковь Осииос Лукас. Фокида. XI в.*

члена Церкви в отдельности, и хотя Дух один и тот же <...> дары Его различны <...> и служения различны <...>. Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания <...> иному дары исцелений и т. д. (1 Кор. 12:4–13).

Предание говорит, что во исполнение пророчества (Иоил. 2:28–29) Дух Святый сошел не только на двенадцать избранных апостолов, но и на бывших с ними *единодушно вкупе* (Деян. 2:1), т. е. на всю Церковь. Поэтому на нашей иконе изображены апостолы, и не принадлежащие к двенадцати: апостол Павел (сидящий с апостолом Петром во главе апостольского круга), и из числа семидесяти евангелист Лука (третий сверху на левой стороне), и евангелист Марк (третий сверху на правой стороне).

В древних манускриптах внизу композиции изображается толпа народа, упоминаемая в Деяниях апостольских. Однако уже очень рано она была заменена одной символической фигурой царя, олицетворяющей собой народ или народы, с надписью «Κόσμος». Объяснение этой фигуры находится в сборниках XVII в.: «...чесо ради пишется у сшествия Св. Духа человек седяй в темном месте, старостию одержим, а на нем риза червлена, и на главе его венец царский, и в руках своих имея убрус бел, и в нем написано 12 свитков? <...> человек седяше в темном месте, понеже весь мир в неверии прежде бяше, а иже старостию



одержим, понеже состарся Адамовым преступлением, а еже риза червлена на нем, то приношение кровных жертв бесовских, а еже на главе венец царский, понеже царствовал в мире грех, а еже в руках своих имеяше убрус, а в нем 12 свитков, – сиречь 12 апостолов учением своим весь мир просветиша»<sup>251</sup>.

Воспроизведенная здесь икона принадлежит к величайшей эпохе русской иконописи и представляет собой один из лучших образцов иконы Пятидесятницы<sup>252</sup>, наиболее совершенно выражающий экклезиологический смысл праздника, связанный с центральным догматом христианства о Троице-едином Боге. С этим догматом коренным образом связана жизнь Церкви, ибо три-единство, т. е. единство природы и множественность лиц, есть тот принцип, по которому живет и строит Царствие Божие на земле Церковь. Как каноническая структура ее, так и принцип всякого христианского строительства (церковная община, монастырь и т. д.) есть отражение Божественной триединой жизни в земном плане. Поэтому и обе иконы, выносимые для поклонения в праздник Пятидесятницы, по существу своему являют образ внутренней жизни Церкви.



*Сошествие Св. Духа на апостолов.  
Фрагмент мозаики собора  
Рождества Богородицы.  
Монреале. Конец XII в.*

<sup>251</sup> Покровский Н. [В.] Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 463.

<sup>252</sup> Подробное описание этой иконы см. в: Muratoff P. Trente-cinq primitifs russes: Collection Jacques Zolotnitzky. Paris, 1931.





*Преображение Господне. Новгородская школа. Конец XV в. Аукционный дом Кристис. Нью-Йорк*

## ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ

*Аминь глаголю вам, яко суть нецыи от zde стоящих, иже не имут вкусити смерти, дондеже видят Царствие Божие пришедшее в силе (Мк. 9:1; ср.: Мф. 16:28: Сына человеческого грядуща во Царствии Своем).* Дальнейшее повествование синоптиков (см.: Мк. 9:2–9; Мф. 17:1–9; Лк. 9:27–36) говорит нам об апостолах Петре, Иакове и Иоанне, которые в земной своей жизни стали свидетелями силы и пришествия (παρουσία) Господа нашего Иисуса Христа, самовидцами (ἐπόπται) величества Онаго (2 Пет. 1:16).

Что могли видеть трое учеников, смотря на Лик Господа, который просветился яко солнце, и на Его одежды, которые стали белы яко свет? Что было им открыто, когда облак светел осени их (Мф. 17:2, 5)? Согласно свт. Григорию Богослову, ученикам на горе через этот свет было явлено божество (θεότης)<sup>253</sup>. Преподобный Иоанн Дамаскин, говоря об этом «сиянии божественной природы»<sup>254</sup>, о «вневременной славе (ἄχροτος δόξα) Сына Божия»<sup>255</sup>, указывает, что сравнение с солнечным светом неизбежно недостаточно, потому что нетварная реальность не может быть выражена тварным образом<sup>256</sup>. Речь здесь идет о боговидении, и понятно, почему от сщмч. Ириней Лионского<sup>257</sup> до свт. Филарета Московского<sup>258</sup> тема Преображения Христова никогда не переставала занимать отцов Церкви и богословов. В особенности пришлось заниматься этим вопросом соборам XIV столетия (1341, 1347 и 1351–1352 гг.), которые уточнили православное понимание благодати, основанное на догматическом различении между непостижимой сущностью Бога и Его сообщающейся тварям энергией. Святитель Григорий Палама (†1359), защищая традиционное учение о Преображении Господнем против нападков рационалистических богословов, сумел разъяснить все значение этого события для христианского вероучения и духовной жизни: «Бог именуется Светом, – говорит он, – не по Своей сущности, а по Своей энергии»<sup>259</sup>. «Свет, осиявший апостолов, не был

<sup>253</sup> См.: Григорий Богослов, свт. Слово 40-е: На святое Крещение, 6 // PG 36, col. 365a (рус. пер.: Указ. изд. Т. 1. С. 546. – Ред.).

<sup>254</sup> Иоанн Дамаскин, прп. Беседа на Преображение Господне, 4 // PG 96, col 552b.

<sup>255</sup> Там же, 9, col. 560c.

<sup>256</sup> См.: Там же, 13, col. 564c–565a.

<sup>257</sup> См.: Ириней Лионский, св. Против ересей, IV, 20, 2; 9 // PG 7, col. 1033ab, 1038bc (рус. пер.: Сочинения. СПб., 1900. С. 369; 374. – Ред.).

<sup>258</sup> См.: Филарет (Дроздов), митр. Слово 12-е, на Преображение Господне, 1820 г. // Слова и речи. Т. 1. М., 1873. С. 99–107.

<sup>259</sup> Григорий Палама, свт. Против Акиндина, VI, 9 // PG 150, col. 823 (ссылки здесь и ниже даны на заголовки глав, перечисленные в «Патрологии» П. Миня; ср.: Антиррети-

чем-то чувственным»<sup>260</sup>; однако было бы неправильно и считать этот Свет чисто умозрительным, называемым «светом» лишь метафорически<sup>261</sup>. Божественный свет не телесен и не духовен, но превосходит все тварное: это «неизреченное сияние единой триипостасной природы»<sup>262</sup>. «Свет Преображения Господня никогда не начинался и не прекратится; он не ограничен (временем и пространством) и недоступен чувствам, хотя и видим телесными очами <...>. Но ученики Христовы, через преобразование своих чувств, перешли из телесного в духовное»<sup>263</sup>.

Не в уничиженном Своем виде, не в «зраке раба» предстал Господь Своим ученикам, а как Бог<sup>264</sup>, как Ипостась Святой Троицы, в человечестве Своем неотделимой от Своей божественной природы, общей с Отцом и Святым Духом. Поэтому откровение Божества Христова есть в то же время и Троичное Богоявление: «Голос Отца свидетельствовал о возлюбленном Сыне <...>. Дух Святой, блистая с Ним в облаке света, открыл, что Свет – общий Отцу и Сыну, как и все, что есть Их богатство»<sup>265</sup>. Сначала Христос показал славу Своего Божества в той мере, в какой апостолы могли вынести славу этого видения; затем же, когда сияние «облака света» превзошло их силы, Господь стал невидимым, и ученики от страха пали ниц<sup>266</sup>. Кондак праздника (глас 7-й), кратко выражая учение отцов Церкви, утверждает, что слава Христова была показана ученикам «якоже можаху», чтобы позже, когда они увидят Учителя распинаемым, они уразумели, что страдания Того, Кто есть «воистину Отчее сияние», могли быть только «вольными».

Праздник Преображения (6 августа) должен быть довольно древним, хотя Этерия в конце IV в. его еще не знает. Однако Никифор Каллист<sup>267</sup> утверждает,

---

ки против Акиндина. Краснодар, 2010. С. 281. – Ред.).

<sup>260</sup> Там же, IV, 20 // PG 150, col. 818 (ср.: Антирретики против Акиндина. С. 192. – Ред.).

<sup>261</sup> См.: Там же, VII, 8 // PG 150, col. 826 (ср.: Антирретики против Акиндина. С. 339. – Ред.).

<sup>262</sup> Григорий Палама, свт. Беседа 35-я // PG 151, col. 448d (ср. рус. пер.: Беседы (омилии) / пер. архим. Амвросия (Погодина). Ч. 2. Монреаль, 1974. С. 101. – Ред.).

<sup>263</sup> Он же. Беседа 34-я // PG 151, col. 429a (ср.: Там же. С. 87. – Ред.). О богословии Преображения у свт. Григория Паламы см.: Василий (Кривошеин), мон. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // *Seminarium Kondakovianum*. Т. 8. Прага, 1936. С. 99–154.

<sup>264</sup> См.: Флп. 2:6–7; ср.: Лев Великий, свт. Проповедь 51, 7 // PL 54, col. 312c.

<sup>265</sup> Григорий Палама, свт. Беседа 34-я // PG 151, col. 425cd (ср.: Беседы (омилии). С. 85. – Ред.). Сравнение этого Троичного Богоявления с крещенским часто встречается у святых отцов.

<sup>266</sup> См.: Он же. Беседа 35-я // PG 151, col. 444d–445a (ср.: Там же. С. 99. – Ред.).

<sup>267</sup> См.: Никифор Каллист. Церковная история, VIII, 30 // PG 146, col. 113cd.

что св. Елена в 326 г. построила храм на горе Фавор<sup>268</sup>, что, по-видимому, подтверждается и раскопками<sup>269</sup>. Большое количество проповедей о Преображении позволяет предполагать, что на Востоке этот праздник совершался гораздо раньше VIII в., когда он стал отмечаться особенно торжественно и прп. Иоанн Дамаскин написал ему канон<sup>270</sup>. На Западе с древних времен второе воскресенье Великого поста считалось посвященным Преображению<sup>271</sup>. Дата 6 августа появляется только в середине IX столетия в Испании и долгое время остается практически неизвестной, несмотря на старания Ключийского аббатства в XII в. ввести ее. Как церковный праздник Преображение будет признано в Риме только в 1475 г. папой Климентом III. В отличие от христианского Востока Запад считает Преображение праздником второго разряда (без недельного поспразднства).

В иконографии символические изображения Преображения (базилика Сант-Аполлинаре ин Классе в Равенне, VI в.) довольно рано заменяются непосредственной передачей евангельского события. Однако Евангелие дает два описания Преображения. Согласно свв. Марку и Матфею апостолы пали ниц, услышав голос Отца и увидев облако света. Святой Лука же говорит, что они увидели славу Христову, пробудившись ото сна. Последний вариант передан в стенной росписи Токалы (Каппадокия, IX–X вв.), где апостолы изображены сидящими. В комментарии свт. Иоанна Златоуста обе версии часто сливаются вместе<sup>272</sup>: «сон» (по Луке) понимается как оцепенение, произведенное видением. В этом смысле описывает мозаику Преображения в константинопольском храме Святых Апостолов Николай Месарит (XII в.)<sup>273</sup>. Положение апостолов различно. Но с XI столетия св. Петр изображается всегда коленопреклоненным. Он опирается на левую руку и поднимает правую, чтобы защититься от света (или же делает жест, сопровождающий его слова ко Христу). Святой Иоанн (изображается всегда посередине) падает, отвернувшись от све-

<sup>268</sup> Древнее мнение (см.: *Ориген*. Комментарий на Псалом 8-й // PG 12, col. 1548d), ставшее общепринятым; оно стремится отождествить «гору высокую» Преображения с Фавором. Евангельское же повествование указывает скорее на Ермон.

<sup>269</sup> См.: *Barnabé d'Alsace, père*. Le Mont Thabor. Paris, 1900. P. 58–61; 133–154.

<sup>270</sup> См.: PG 96, col. 848–853.

<sup>271</sup> По необычайному совпадению это воскресенье было позже в Православной Церкви посвящено памяти свт. Григория Паламы; см.: *Batiffol P.* L'Histoire du Bréviaire Romain. Paris, 1893. P. 163.

<sup>272</sup> См.: *Иоанн Златоуст, свт.* Толкование на святого Матфея Евангелиста. Беседа 56-я, 3 // PG 58, col. 552–553 (рус. пер.: Творения. Т. 7. Кн. 2. СПб., 1901. С. 577. – *Ред.*).

<sup>273</sup> См.: *Heisenberg A.* Grabeskirche und Apostelkirche: Zwei Basiliken Konstantins. Bd. 2. Leipzig, 1908. S. 32–37.



*Преображение. Мозаика в апсиде базилики Сант-Аполлинаре ин Классе. Равенна. VI в.*

та. Святой Иаков (обычно слева) убегает от света или падает на спину. В XIII в. часто встречаются иконы, на которых особенно подчеркивается выразительность поз апостолов: они стремительно падают с высокой горки, потрясенные видением. Этот иконографический тип распространяется в XIV в., когда в ответ на споры о Фаворском свете в иконографии пытались указать на нетварность света Преображения. Это мы видим и на нашей иконе (Россия, XVI в.): св. Петр упал на колени; св. Иоанн распростерт; св. Иаков упал на спину, закрывая глаза рукой, глядя на Христа.

Преображенный Господь изображен стоящим на вершине горки, беседующим с Моисеем и Илией. Одежда Его ярко-белая. Геометрическая фигура (на нашей иконе это пятиконечная звезда), вписанная в мандорлу, образно передает «облако света», указывающее на трансцендентный Источник божественных энергий. На нашей иконе Моисей (справа) держит в руке книгу; обычно же он изображается со скрижалями Завета. Илия (слева) – длинноволосый старец. Свяtitель Иоанн Златоуст приводит несколько основных причин, объясняющих присутствие Моисея и Илии при Преображении<sup>274</sup>. К этой же теме об-

<sup>274</sup> См.: *Иоанн Златоуст, свт.* Толкование на святого Матфея Евангелиста.



ращаются и некоторые литургические тексты. Прежде всего, Моисей и Илия представляют Закон и пророков; во-вторых, оба они видели таинственное явление Господа, один – на Синае, другой – на Хориве. В-третьих, Моисей представляет усопших, Илия же, взятый на небо в огненной колеснице, представляет живых. Это последнее толкование особенно проступает в литургических текстах и иногда выражается в иконографии. Так, на одном образе XVI или XVII столетия в Нередице ангел выводит Моисея из гроба, другой же ангел сопровождает Илию на облаке. Эта настойчивость понятна: таким образом подчеркивается эсхатологический характер Преображения. Христос является как Господь живых и мертвых, грядущий в сиянии будущего века. Преображение было «предвосхищением Его будущего пришествия», как говорит свт. Василий Великий<sup>275</sup>; оно приоткрывало вечность во времени.



*Преображение Господне. Мозаичная икона. Константинополь. Около 1200 г. Лувр. Париж*

Беседа 56-я, 1–2 // PG 58, col. 550–551 (рус. пер.: Творения. Т. 7. Кн. 2. СПб., 1901. С. 574–576. – Ред.).

<sup>275</sup> Василий Великий, свт. Беседа на псалом 44-й, 5 // PG 29, col. 400d (ср.: Творения. Ч. 1. М., 1845. С. 326. – Ред.).



*Успение Богоматери. Россия. XVI в. Галерея Темпл. Лондон*

## УСПЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ

Праздник Успения (κοίμησις) Богоматери, известный на Западе как Вознесение Марии, имеет два различных аспекта, которые, однако, верою Церкви неразрывно связаны между собой. Это, с одной стороны, смерть и погребение, с другой, воскресение и вознесение Божией Матери. Православный Восток сумел оградить таинственность этого события, которое, в противоположность Воскресению Христову, не было проповедано апостолами. В самом деле, здесь тайна, которую невозможно высказать слуху «внешних», но которая открыта внутреннему сознанию Церкви. Ибо для утвержденных в вере в Воскресение и Вознесение Господне ясно, что если Сын Божий принял человеческую природу в лоне Приснодевы, то и Она, послужившая вочеловечению, должна быть воспринята в славу Своего воскресшего и восшедшего в небесные обители Сына. *Воскресни, Господи, в покой Твой, Ты и Кивот Святыни Твоя* (Пс. 131:8). «Гроб и умерщвление» не могли удержать «Живота Матерь» (кондак праздника, глас 2-й), потому что Сын Ее «престави» (μετέστησεν) Ее к вечности будущего века.

Прославление Матери непосредственно проистекает из добровольного уничтожения Сына. Сын Божий воплощается в Приснодеве Марии и становится Сыном человеческим, могущим умереть; Мария же, став Божией Матерью, получает «славу боголепную» (θεοπρεπής δόξα) (Вечерня, стихира 2-я, глас 1-й) и первой из человечества становится причастной полному обожению твари. «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом»<sup>276</sup>. Так значение вочеловечения Бога утверждается в конце земной жизни Марии. «Оправдана премудрость в чадах ее» (Мф. 11:19). Слава жизни будущего века, конечная цель человека, уже осуществилась не только в божественной и вочеловечившейся Ипостаси, но и в человеческой обоженной личности. Этот переход от смерти к жизни, от времени к вечности, от земного состояния в небесное блаженство прелагает Богоматерь за грань общего Воскресения и Страшного Суда, за грань Второго Пришествия (παρουσία), которым завершится история мира. Праздник 15 августа есть новая таинственная Пасха, в которой Церковь празднует, предваряя конец времен, сокровенный плод эсхатологического свершения. Этим объясняется сдержанность литургических текстов,

<sup>276</sup> См.: Ириней Лионский, св. Против ересей, V, введ. // PG 7, col. 1120ab (рус. пер.: Сочинения. СПб., 1900. С. 446. – Ред.); Афанасий Великий, свт. О воплощении, 54 // PG 25, col. 192b (рус. пер.: Творения. Ч. 1. СТСЛ, 1902. С. 260. – Ред.); Григорий Богослов, свт. Догматические стихи, 10: Против Аполлинария о Воплощении, 5–6 // PG 37, col. 465; Григорий Нисский, свт. Большое огласительное слово, 24–25 // PG 45, col. 65 (рус. пер.: Догматические сочинения. Т. 1. Краснодар, 2006. С. 37–38. – Ред.) и др. отцы Церкви.

которые в службе Успения лишь отчасти указывают<sup>277</sup> на несказанную славу вознесения Богоматери.

Праздник Успения, вероятно, иерусалимского происхождения. Однако Этерия в конце IV века его еще не знала. Можно, однако, предположить, что он не замедлил появиться вскоре, так как в VI в. он уже общеизвестен: на Западе св. Григорий Турский – первый свидетель Вознесения Богоматери<sup>278</sup>, которое здесь вначале праздновалось в январе<sup>279</sup>. Дата 15 августа устанавливается при императоре Маврикии (582–602)<sup>280</sup>.

Наиболее древнее известное изображение Вознесения Богоматери находится на саркофаге в церкви Санта-Энграсиа в Сарагоссе (начало IV в.), одна из сцен которого, очень вероятно, передает это событие<sup>281</sup>; затем мы видим его на рельефе VI в. в грузинской базилике Болнис-Капанакчи. Этот рельеф противопоставлен другому, изображающему Вознесение Христово<sup>282</sup>. Апокрифическое повествование, связываемое с именем св. Мелитона (II в.), на самом деле не старше начала V в.<sup>283</sup> Это сказание полно легендарных подробностей о смерти, воскресении и вознесении Богоматери – недостоверными сведениями, которые Церковь постаралась исключить. Так, например, свт. Модест Иерусалимский († 634) в своем «Похвальном слове на Успение»<sup>284</sup> очень сдержан в подробностях: он говорит о присутствии апостолов, которые «были приведены издалека через небесное откровение»<sup>285</sup>, о явлении Господа, пришедшего принять душу Своей Матери и, наконец, о возвращении Богоматери к жизни, «дабы телесно принять участие в вечном нетлении Того, Который вывел Ее из гроба одному Ему известным способом»<sup>286</sup>. Другие слова, сказанные свт. Иоанном

<sup>277</sup> Чин «Погребения Богоматери» (17 августа), имеющий гораздо более позднее происхождение, напротив, слишком откровенен в своих выражениях; он скопирован со службы утрени Великой субботы («Погребение Христа»).

<sup>278</sup> См.: Григорий Турский. О славе блаженных мучеников, 4; 9 // PL 71, col. 708bc; 713a–714a.

<sup>279</sup> Миссал Боббио и Галликанский sacramентарий указывают дату 18 января.

<sup>280</sup> См.: Никифор Каллист. Церковная история, XVII, 28 // PG 146, col. 292ab.

<sup>281</sup> См.: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie / publ. dom F. Cabrol. Vol. 1. Paris, 1903. P. 2900–2994.

<sup>282</sup> См.: Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. Т. 1. М., 1950. С. 128.

<sup>283</sup> См.: Псевдо-Мелитон. О телесном преселении Девы Марии на небо // PG 5, col. 1231–1240.

<sup>284</sup> См.: Модест Иерусалимский, свт. Похвальное слово на Успение Пресвятой Богородицы // PG 86-B, col. 3277b–3312c.

<sup>285</sup> Там же, IX, col. 3300a.

<sup>286</sup> Там же, XIV, col. 3312b.



Фессалоникийским († ок. 630)<sup>287</sup>, а также свв. Андреем Критским, Германом Константинопольским и Иоанном Дамаскиным<sup>288</sup>, приводят больше подробностей, которые используются и богослужением, и иконографией Успения Богоматери.

Классический в православной иконографии тип Успения обычно представляет Богоматерь на смертном ложе. Вокруг Нее апостолы, и посередине Христос во славе, принимающий на руки душу Своей Матери. Однако иногда иконописцы хотели подчеркнуть и телесное Ее вознесение: в таких случаях в верхней части иконы, над сценой Успения, Богоматерь сидит на престоле, окруженная мандорлой, несомой ангелами в небесные сферы.

На нашей иконе (Россия, XVI в.) Христос стоит во славе, окруженный мандорлой, и смотрит на тело Матери, лежащее на смертном ложе. В левой руке Господь держит детскую фигурку в белом, увенчанную нимбом: это «всесветлая душа»<sup>289</sup>, только что принятая Им. Двенадцать апостолов, «обстоюще одр, с трепетом» (Утренняя, стихира по 50-м псалме, глас 6-й), присутствуют при смерти Богоматери. На первом плане узнаются Петр и Павел по обеим сторонам ложа. На некоторых иконах изображается сверху чудесное

<sup>287</sup> См.: Patrologia Orientalis. Т. 19, col. 375–438.

<sup>288</sup> См.: PG 97, col. 1045–1109; PG 98, col. 340–372; PG 96, col. 700–761.

<sup>289</sup> Вечерняя, литийная стихира на и ныне, глас 5-й



Успение Богоматери. Икона. Россия. XV в. ГТГ



Успение Богоматери. Деталь шитой пелены. Москва. 1640–1642 гг. Музеи Московского Кремля



прибытие апостолов, «от четырех конец земли на облацех восхищени»<sup>290</sup>. Множество присутствующих ангелов иногда составляет внешний круг мандорлы Христа. На нашей иконе небесные силы, сопровождающие Христа, представлены одним шестикрылым серафимом. За апостолами стоят четыре епископа с нимбами. Это св. Иаков, «брат Божий» (ср.: Гал. 1:19), первый епископ Иерусалимский, и три ученика апостолов: Тимофей, Иерофей и Дионисий Ареопагит, сопровождающий св. апостола Павла<sup>291</sup>. На заднем плане две женские фигуры изображают верующих Иерусалима, составляющих вместе с апостолами и епископами внутренний круг Церкви, в котором совершается тайна Успения Богоматери.

На большинстве икон Успения изображается также эпизод с Афонией: этому еврейскому фанатику ангел отсекает мечом руки потому, что он дерзнул коснуться одра Пресвятой Богородицы (см.: Тропарь 3-й песни первого канона). Эта подробность апокрифического характера, встречающаяся и в богослужении, и в иконографии праздника, должна напоминать о том, что завершение земной жизни Богоматери есть сокровеннейшая тайна Церкви, не терпящая профанации. Невидимая для внешних, слава Успения Пречистой Девы может быть созерцаема только во внутреннем свете Предания.

<sup>290</sup> Ср.: Акафист Успению Божией Матери. Кондак 2-й и 5-й.

<sup>291</sup> См. соответствующий фрагмент об Успении у св. Дионисия Ареопагита: Об именах Божиих, III, 2 // PG 3, col. 681d (рус. пер.: Сочинения / подг. Г. М. Прохоровым. СПб., 2002. С. 285–287. – *Ред.*).

# СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

*Британский музей* – Британский музей, Лондон

*Библиотека Лауренциана* – Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция

*Ватиканская библиотека* – Ватиканская Апостольская библиотека, Ватикан

*Византийский музей* – Византийский музей, Афины

*Владими́ро-Суздальский музей-заповедник* – Влади́миро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Владимир

*Вологодский музей-заповедник* – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Вологда

*ГИМ* – Государственный исторический музей, Москва

*ГМИИ* – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

*Кирилло-Белозерский музей-заповедник* – Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кириллов

*ГРМ* – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

*ГТГ* – Государственная Третьяковская галерея, Москва

*Нижнесинячихинский музей-заповедник* – Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства им. И. Д. Самойлова, с. Нижняя Синячиха

*Новгородский музей-заповедник* – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Новгород

*Музеи Московского Кремля* – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

*Музей религии* – Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург

*Музей им. Хоненко* – Музей западного и восточного искусства им. Богдана и Варвары Хоненко, Киев

*Псковский музей-заповедник* – Псковский архитектурно-художественный музей-заповедник, Псков

*РГБ* – Российская Государственная библиотека, Москва

*Сергиево-Посадский музей-заповедник* – Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад

*ЦМиАР* – Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва

*ЯХМ* – Ярославский художественный музей, Ярославль

# ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

*Ouspensky L., Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern; Olten, 1952; *Ouspensky L., Lossky V.* The Meaning of Icons. Crestwood, NY, 1982.

*Andaloro M., Romano S.* L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312–468. Roma: Brepols, 2006 (La Pittura Medievale a Roma 312–1431, Corpus Volume 1) (илл. на с. 34, 35, 36, 37, 130, 172, 254, 300).

Byzantium: 330–1453 / ed. R. Cormack, M. Vassilaki. London: Royal Academy of Arts, 2008 (илл. на с. 49, 133, 294, 317).

Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / ed. H. C. Evans. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004 (илл. на с. 143).

*Cormack R.* Byzantine Art. Oxford: Oxford University Press, 2000 (илл. на с. 270).

*Grabar A.* Le premier art chrétien: 200–395. Paris: Gallimard, 1966 (илл. на с. 36, 38).

*Lowerance R.* Byzantium / The British Museum. Cambridge: Harvard University Press, 2004 (иллюстрации на с. 197, 238, 270).

The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261 / ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997 (илл. на с. 149).

Treasures of Mount Athos: [Exhibition Catalogue]. Thessaloniki, 1997 (илл. на с. 190, 203).

La rivoluzione dell'immagine: Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio / a cura di F. Bisconti, G. Gentili. Milano: Silvana Editoriale, 2007 (илл. на с. 37, 258, 278, 300).

Sainte Russie: L'art russe des origines Pierre le Grand. Paris: Somogy; Musée du Louvre, 2010 (илл. на с. 73, 78, 79, 80, 100, 165).

1000-летие русской художественной культуры: [Каталог выставки] / под ред. А. В. Рындиной. М.: Б.и., 1988 (илл. на с. 131, 242, 303).

Андрей Рублев: Подвиг иконописания: К 650-летию великого художника: [Каталог-альбом]. М.: Красная площадь, 2010 (илл. на с. 175, 179, 246, 250, 299).

Византийское искусство в музеях Советского Союза: [Альбом на англ. яз.] / текст А. В. Банк. 3-е изд. доп. Л.: Аврора, 1985 (илл. на с. 2, 126, 180).

Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб.: Седа-С, 1993 (илл. на с. 114–115).

Иконопись из собрания Третьяковской галереи: [Альбом]. 2-е изд., сокр. М.: Сканрус, 2008, (илл. на с. 61, 74, 76, 79, 80, 83, 131, 145, 147, 150, 153, 161, 173, 258, 299, 303, 321).

Иконописцы царя Михаила Романова: Каталог выставки. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2007 (илл. на с. 222, 321).

Иконы XIII–XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублева. М.: Северный паломник, 2007 (илл. на с. 62, 118, 132).

Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI веков. М.: Северный паломник, 2008 (илл. на с. 225).

Иконы Владимира и Суздаля: [альбом] / сост. М. А. Быкова и др.. М.: Северный паломник, 2009 (илл. на с. 76, 158).

Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника: Каталог / сост. Л. Л. Петрова и др. М.: Северный паломник, 2003 (илл. на с. 110, 124).

Иконы Пскова / сост. О. А. Васильева. 2-е изд., испр. и доп. М.: Северный паломник, 2006 (илл. на с. 191, 214, 221).

Иконы Успенского собора Московского Кремля XI – начало XV века: Каталог. М.: Северный паломник, 2007 (илл. с. 170, 296).

Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М.: Искусство, 1990 (илл. на с. 146, 152).

Лазарев В. Н. История византийской живописи. Таблицы. М.: Искусство, 1986. (илл. на с. 126, 180).

Онаш К., Шнипер А. Иконы: Чудо духовного преображения. М.: Интербук-бизнес, 2001 (илл. на с. 79, 116, 182, 191).

Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки / под ред. А. А. Турилова. М.: Индрик, 1995 (илл. на с. 176).

Печати византийских императоров: Каталог коллекции / сост. И. В. Соколова. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2007 (илл. на с. 135).

Серебряная кладовая Музея Истории религии: Альбом. СПб: Издательско-полиграфический центр СПб ГУТД, 2003 (илл. на с. 81).

Уральская икона: Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в.: [Альбом-каталог]. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998 (илл. на с. 81).

Успенский собор Московского Кремля: Комплект из 18 открыток / автор текста, сост. С. П. Заиграйкина. М., 2009 (илл. на с. 45).

Фотографии из архива С. П. Заиграйкиной (илл. на с. 72, 73, 125, 239, 270, 316).



### ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ ЛОССКИЙ (1903–1958)

Родился 26 мая (8 июня) 1903 г. в городе Геттинген (Германия). Сын известного русского философа Николая Онуфриевича Лосского. В 1920–1922 гг. учился в Петрограде. В 1922 г. семья Лосских была выслана из России. Владимир Лосский жил в Праге (1922–1924), где работал с Н. П. Кондаковым. С 1924 г. – в Париже. Учился в Сорбонне (1924–1927). В 1925 г. вступил в Свято-Фотиевское братство. В 1940–1944 гг. участвовал во французском Сопротивлении. Занимался научно-исследовательской работой и преподавал догматическое богословие и историю Церкви в Институте св. Дионисия в Париже. С 1945 по 1953 гг. – декан Института. Стараниями В. Н. Лосского был открыт первый франкоязычный православный приход на улице Сент-Женевьев в Париже. Один из руководителей Содружества святого Албания и преподобного Сергия. Автор множества статей и трудов, один из самых известных на Западе систематизаторов и популяризаторов православного богословия.





ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВИЧ УСПЕНСКИЙ  
(1902–1987)

Родился в 1902 г. в деревне Голая Снова Воронежской губернии в крестьянской семье. Учился в гимназии г. Задонска. После окончания гимназии принимал участие в гражданской войне, после чего эмигрировал. С 1927 г. жил в Париже. В 1929 г. поступил в только что открывшуюся Русскую художественную академию Т. Л. Сухотиной-Толстой, затем учился у Милиотти и у Сомова. Под влиянием будущего знаменитого парижского иконописца о. Григория Круга Л. А. Успенский обращается к иконописи. Изучает технику иконописи под руководством П. А. Федорова. В 1934 г. вступает в общество «Икона», а затем (в середине 30-х гг.) – в Свято-Фотиевское братство. Совместно с иноком Григорием Кругом принимал участие в росписи храма Трехсвятительского подворья в Париже. С 1944 г. преподавал иконописание в Богословском институте св. Дионисия, основанном Свято-Фотиевским братством. С 1954 г. преподавал иконоведение (как богословскую дисциплину) на Богословско-пастырских курсах при Западно-Европейском экзархате Московского Патриархата в Париже (по 1960 г.), а также в Ленинградской духовной академии. Автор нескольких книг по теории иконописи, самая известная из которых, выдержавшая несколько переизданий и переведенная на несколько языков, – «Богословие иконы Православной Церкви» (Париж, 1989).

Книга «Смысл икон» написана в соавторстве двумя известными мыслителями русского зарубежья – богословом Владимиром Николаевичем Лосским и иконописцем, исследователем икон Леонидом Александровичем Успенским. Книга неоднократно издавалась на Западе – на английском, немецком и французском языках<sup>1</sup>. Изначально написанные для книги, тексты глав публиковались в дальнейшем и как отдельные статьи. Книга, которую читатель держит в руках – первое русское издание этого известного труда, ставшего ныне классическим.

Конечно, русское издание не могло быть переводом с английского или немецкого языка – хотя бы потому, что тексты, подготовленные в свое время авторами для книги, были написаны по-русски (Л. А. Успенский) и по-французски (В. Н. Лосский). Готовя книгу, редакция располагала оригиналами написанных Успенским текстов (за исключением статьи об иконах Пасхи, которая печатается нами по тексту публикации в «Журнале Московской Патриархии»). Также в нашем распоряжении были оригиналы переводов, выполненных с текстов Лосского вдовой Успенского Лидией Александровной. Сами оригиналы на французском языке, по-видимому, не сохранились, и переводы Л. А. Успенской осуществлялись по журнальным публикациям. Одна из статей Лосского, «Предание и предания», переведенная с французского В. А. Решиковой и неоднократно выходившая в свет по-французски и по-русски, Л. А. Успенской заново не переводилась, так что мы печатаем ее здесь в том переводе, который хорошо известен русскому читателю. Читателю могут быть знакомы и многие из глав, написанных Л. А. Успенским, поскольку они выходили и как журнальные публикации, и в силу этого могут несколько отличаться от печатаемых нами первоначальных текстов.

Готовя тексты Успенского, мы старались учитывать эти их журнальные варианты: беря за основу русский оригинал, мы сличали его с имеющимися русскими публикациями, при необходимости привлекая немецкое и английское издания. Принципиальным для нас было бережное отношение к особенностям стиля и лексики этого самобытного автора. Работая над текстами Лосского, мы брали за основу оригинал перевода Л. А. Успенской, сверяя его

<sup>1</sup> См.: Ouspensky L., Lossky W. Der Sinn der Ikonen. Bern; Olten, 1952; Lossky V., Ouspensky L. The Meaning of Icons. Boston, 1955; Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons. Crestwood, NY, 1982; Ouspensky L., Lossky V. Le sens des icônes. P., 2003.

с имеющимися французскими публикациями, а также с немецким и английским изданиями. Особое внимание в работе уделялось святоотеческим цитатам и ссылкам на писания свв. отцов, во множестве приводимых авторами на страницах глав. Мы проводили сверку с оригиналом каждого цитируемого места, а также подбирали цитаты из имеющихся русских переводов – в тех случаях, когда перевод был адекватен оригиналу. При цитировании автором русского перевода мы сверяли цитату с текстом соответствующей публикации. В сносках сделаны необходимые уточнения и дополнения, выполнена их унификация. В книге поддерживается единая сквозная нумерация подстраничных сносок, в число которых включены и примечания от редакции. Внутри текста в скобках оставлены, как правило, библейские ссылки и ряд указаний на богослужебные тексты. Также мы постарались унифицировать написание имен, названий и терминов. Большая работа проведена по сверке богослужебных текстов, обильно приводимых авторами. Все гимнографические материалы сверены, а ссылки на них унифицированы по стандартным богослужебным изданиям Русской Православной Церкви.

Непростой задачей оказалась работа с иллюстративным материалом, сопровождающим текст книги. Во всех выходивших на Западе изданиях он ощутимо отличается. Особенно это относится к американскому изданию. Изменения изобразительного ряда в нем были вызваны в первую очередь заботой о качестве репродукций, однако – в отличие от нашей ситуации – все изменения издатели имели возможность согласовать с Л. А. Успенским (после кончины В. Н. Лосского к нему перешли авторские права; впоследствии, уже после кончины Л. А. Успенского права на издание на русском языке его вдова передала своему внучатому племяннику Н. Я. Купреянову). Мы, в свою очередь, использовали изображения как немецкого, так и американского изданий. Мы вполне отдаем себе отчет в том, что некоторые иконы, находившиеся в момент выхода западных изданий в частных зарубежных коллекциях, аукционном доме Кристис и собрании лондонской Галереи Темпл, могли изменить свое местоположение. Однако, не имея возможности заниматься установлением нынешнего места их хранения, в подписях к иллюстрациям мы указываем их местонахождение согласно предыдущим изданиям. Кроме того, мы постарались расширить изобразительный ряд нашей книги, проиллюстрировав существенные моменты текста небольшими пояснительными изображениями. Надеемся, что в итоге российской читатель «Смысла икон» будет иметь наилучшее представление об анализируемых в тексте памятниках и стилях.

В оформлении шмуцтитлов мы использовали оригинальные рисунки Л. А. Успенского, глава «Техника иконописания» проиллюстрирована материалами, любезно предоставленными Музеем Русской иконы (Москва); фотографии выполнил свящ. Андрей Близнюк. Не можем также не выразить искреннюю признательность прот. Николаю Озолину (Париж) за предоставленные им фотографии авторов.

# СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| ПРЕДАНИЕ И ПРЕДАНИЯ (пер. В. А. Решиковой) . . . . .                        | 5   |
| СМЫСЛ И ЯЗЫК ИКОН . . . . .   | 29  |
| ТЕХНИКА ИКОНОПИСАНИЯ . . . . .  | 85  |
| ОБЪЯСНЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТИПОВ ИКОН . . . . .                                    | 97  |
| ИКОНОСТАС . . . . .   | 99  |
| СВЯТЫЕ, ИЛИ ЦАРСКИЕ, ВРАТА . . . . .  | 111 |
| ИКОНЫ ХРИСТОВЫ (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                             | 117 |
| Нерукотворный образ Спасов (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                 | 119 |
| Господь Вседержитель (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                       | 123 |
| ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                           | 127 |
| Икона Божией Матери Знамение . . . . .                                      | 129 |
| Богоматерь Одигитрия (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                       | 133 |
| Смоленская икона Божией Матери (пер. Л. А. Успенской) . . . . .             | 137 |
| Тихвинская икона Божией Матери (пер. Л. А. Успенской) . . . . .             | 139 |
| Казанская икона Божией Матери (пер. Л. А. Успенской) . . . . .              | 141 |
| Богоматерь на троне . . . . .   | 143 |
| Иконы Божией Матери «Умиления» . . . . .                                    | 147 |
| Владимирская икона Божией Матери . . . . .                                  | 151 |
| Толгская икона Божией Матери . . . . .                                      | 153 |
| Корсунская икона Божией Матери Умиления . . . . .                           | 157 |
| Страстная икона Богоматери (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                 | 161 |
| ИКОНЫ СВЯТЫХ  |     |
| Святой Иоанн Предтеча (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                      | 163 |
| Архангел Михаил (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                            | 167 |
| Портреты святых апостолов Петра и Павла<br>и икона апостола Павла . . . . . | 171 |
| Святой евангелист Иоанн (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                    | 175 |
| Святой евангелист Лука (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                     | 179 |
| Святой Григорий Палама (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                     | 181 |
| Святой епископ Авраамий . . . . .   | 183 |
| Святитель Николай, Мир Ликийских чудотворец . . . . .                       | 185 |

|  |     |
|--|-----|
| Святой Василий Великий<br>и святой великомученик Георгий . . . . .                     | 189 |
| Преподобный Сергей Радонежский . . . . .   | 195 |
| Святой Симеон Столпник (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                                | 197 |
| Святой Макарий Унженский и Желтоводский . . . . .                                      | 201 |
| Святой Димитрий Солунский (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                             | 203 |
| Святая мученица Параскева Пятница . . . . .  | 207 |
| Святой великомученик Георгий Победоносец,<br>или Чудо святого Георгия о змие . . . . . | 209 |
| Святой пророк Илия . . . . .   | 213 |
| Икона избранных святых (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                                | 217 |

## ОСНОВНЫЕ ПРАЗДНИКИ . . . . . 219

|  |     |
|--|-----|
| Рождество Пресвятой Богородицы (пер. Л. А. Успенской) . . . . .        | 221 |
| Воздвижение Креста Господня (пер. Л. А. Успенской) . . . . .           | 225 |
| Покров Пресвятой Богородицы (пер. Л. А. Успенской) . . . . .           | 229 |
| Введение во Храм Пресвятой Богородицы (пер. Л. А. Успенской) . . . . . | 233 |
| Рождество Христово . . . . .   | 237 |
| Крещение Господне . . . . .  | 247 |
| Сретение (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                              | 253 |
| Благовещение Пресвятой Богородицы . . . . .                            | 257 |
| Воскрешение Лазаря . . . . .   | 261 |
| Вход Господень в Иерусалим . . . . .                                   | 265 |
| Крест (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                                 | 269 |
| Воскресение Христово . . . . .   | 277 |
| Сошествие во ад . . . . .  | 281 |
| Жены Мироносицы у гроба . . . . .                                      | 283 |
| Преполовление Пятидесятницы (пер. Л. А. Успенской) . . . . .           | 287 |
| Вознесение Господне . . . . .  | 289 |
| Святая Пятидесятница . . . . .   | 297 |
| Святая Троица . . . . .  | 298 |
| Сошествие Святого Духа . . . . .                                       | 307 |
| Преображение Господне (пер. Л. А. Успенской) . . . . .                 | 313 |
| Успение Пресвятой Богородицы (пер. Л. А. Успенской) . . . . .          | 319 |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Список сокращений . . . . .     | 323 |
| Источники иллюстраций . . . . . | 324 |
| Об авторах . . . . .            | 326 |
| От редакции. . . . .            | 328 |



Рекомендовано к публикации  
Издательским Советом Русской Православной Церкви  
ИС 12-217-1529

**Лосский Владимир Николаевич  
Успенский Леонид Александрович**

## **СМЫСЛ ИКОН**

Перевод с французского *В. А. Рещиковой, Л. А. Успенской*

Директор редакции *Е. В. Капьев*  
Ответственный редактор *А. А. Богословский*  
Редактор *С. М. Прокопьев*  
Младший редактор *В. И. Айзатова*  
Художественные редакторы *С. П. Заиграйкина, Ю. В. Щербаков*  
Корректор *О. А. Савичева*  
Верстка *С. Г. Герреро, Я. И. Хорева*  
Оформление *С. А. Хидоятов*  
Обработка иллюстраций *Я. И. Хорева*

В оформлении обложки и авантитула использованы  
фрагменты иконы «Торжество Православия»  
работы *В. В. Солянкиной*

Издательство  
Православного Свято-Тихоновского  
гуманитарного университета  
113184, Москва, Новокузнецкая ул., 23 б  
[izdat@pravslovo.ru](mailto:izdat@pravslovo.ru)

ООО «Издательство «Эксмо»  
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21.  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)  
Өндіруші: «ЭКМО» АҚБ баспасы, 123308, Мәскеу, Зорге көшесі, 1 үй.  
Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)  
Тауар белгісі: «Эксмо»  
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша  
арыз-талаптарды қабылдаушының  
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3-а, литер Б, офис 1.  
Тел.: 8 (727) 2 51 59 89, 90, 91, 92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107; E-mail: [RDC-Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC-Almaty@eksmo.kz)  
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.  
Сертификация туралы ақпарат сайты: [www.eksmo.ru/certification](http://www.eksmo.ru/certification)

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ  
о техническом регулировании можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>

Подписано в печать 17.02.2014. Формат 70х100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,22.  
Доп. тираж 3000 экз. Заказ 7677/14.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт», 170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-1, комплекс №3А, [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

ISBN 978-5-699-61939-9



9 785699 619399 >

**Оптовая торговля книгами «Эксмо»:**

ООО «ТД «Эксмо». 142700, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное,  
Белокаменное ш., д. 1, многоканальный тел. 411-50-74.  
E-mail: [reception@eksmo-sale.ru](mailto:reception@eksmo-sale.ru)

**По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ТД «Эксмо»**

E-mail: [international@eksmo-sale.ru](mailto:international@eksmo-sale.ru)

*International Sales: International wholesale customers should contact*

*Foreign Sales Department of Trading House «Eksmo» for their orders.*

[international@eksmo-sale.ru](mailto:international@eksmo-sale.ru)

**По вопросам заказа книг корпоративным клиентам, в том числе в специальном оформлении, обращаться по тел. +7 (495) 411-68-59, доб. 2261, 1257.**

E-mail: [vipzakaz@eksmo.ru](mailto:vipzakaz@eksmo.ru)

**Оптовая торговля бумажно-беловыми и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»:** Компания «Канц-Эксмо»: 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2, Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел./факс +7 (495) 745-28-87 (многоканальный).  
e-mail: [kanc@eksmo-sale.ru](mailto:kanc@eksmo-sale.ru), сайт: [www.kanc-eksmo.ru](http://www.kanc-eksmo.ru)

**Полный ассортимент книг издательства «Эксмо» для оптовых покупателей:**

**В Санкт-Петербурге:** ООО СЗКО, пр-т Обуховской Обороны, д. 84Е. Тел. (812) 365-46-03/04.

**В Нижнем Новгороде:** ООО ТД «Эксмо НН», 603094, г. Нижний Новгород, ул. Карпинского, д. 29, бизнес-парк «Грин Плаза». Тел. (831) 216-15-91 (92, 93, 94).

**В Ростове-на-Дону:** ООО «РДЦ-Ростов», пр. Стачки, 243А. Тел. (863) 220-19-34.

**В Самаре:** ООО «РДЦ-Самара», пр-т Кирова, д. 75/1, литера «Е». Тел. (846) 269-66-70.

**В Екатеринбурге:** ООО «РДЦ-Екатеринбург», ул. Прибалтийская, д. 24а.  
Тел. +7 (343) 272-72-01/02/03/04/05/06/07/08.

**В Новосибирске:** ООО «РДЦ-Новосибирск», Комбинатский пер., д. 3.  
Тел. +7 (383) 289-91-42.

E-mail: [eksmo-nsk@yandex.ru](mailto:eksmo-nsk@yandex.ru)

**В Киеве:** ООО «РДЦ Эксмо-Украина», Московский пр-т, д. 9. Тел./факс: (044) 495-79-80/81.

**В Донецке:** ул. Артема, д. 160. Тел. +38 (032) 381-81-05.

**В Харькове:** ул. Гвардейцев Железнодорожников, д. 8. Тел. +38 (057) 724-11-56.

**Во Львове:** ТП ООО «Эксмо-Запад», ул. Бужкова, д. 2. Тел./факс (032) 245-00-19.

**В Симферополе:** ООО «Эксмо-Крым», ул. Киевская, д. 153.

Тел./факс (0652) 22-90-03, 54-32-99.

**В Казахстане:** ТОО «РДЦ-Алматы», ул. Домбровского, д. 3а.

Тел./факс (727) 251-59-90/91. [rdc-almaty@mail.ru](mailto:rdc-almaty@mail.ru)

**Интернет-магазин ООО «Издательство «Эксмо»**

[www.fiction.eksmo.ru](http://www.fiction.eksmo.ru)

**Розничная продажа книг с доставкой по всему миру.**

Тел.: +7 (495) 745-89-14. E-mail: [imarket@eksmo-sale.ru](mailto:imarket@eksmo-sale.ru)





МОСКОВСКИЙ ПАТРИАРХАТ

## ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



Свид-во о Гос. аккр. № 1285 от 23 декабря 2011 г.

### ПРОВОДИТ НАБОР СТУДЕНТОВ

#### НА ФАКУЛЬТЕТЫ И ОТДЕЛЕНИЯ:

**БОГОСЛОВСКИЙ** – направления (бакалавриат): «Философия», «Филология» (зарубежная филология: классические языки и древние и новые языки христианского Востока); направления (бакалавриат) и магистратура: «Теология» и «Религиоведение».

**МИССИОНЕРСКИЙ** – направления (бакалавриат): «Религиоведение», «Культурология», «Туризм», «Социальная работа» (социальная работа с молодежью, социальная работа в системе некоммерческих организаций и развитие добровольческого движения).

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ** – направление «Педагогическое образование», профиль «Начальное образование» (бакалавриат и магистратура).

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ** – направление (бакалавриат): «Филология» (профили): 1) «Отечественная филология» (русский язык и литература); 2) «Отечественная филология» (русский язык и литература со знанием современного славянского языка); 3) «Прикладная филология»; 4) «Преподавание филологических дисциплин, русский язык и литература с углубленным изучением современного европейского языка»; 5) «Зарубежная филология» (романские языки); 6) «Зарубежная филология» (английский язык). **Магистратура:** 1) «Русская литература»; 2) «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика».

**ИСТОРИЧЕСКИЙ** – направление «История» (бакалавриат и магистратура).

**ЦЕРКОВНЫХ ХУДОЖЕСТВ** – специальность «Живопись» (реставрация темперной живописи, церковно-историческая живопись – иконопись, церковно-историческая живопись – монументальная живопись); направление (бакалавриат и магистратура): «История искусства»; «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (церковное шитье).

**ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ** – специалитет: «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором»; направление (бакалавриат): «Дирижирование» (дирижирование академическим хором).

**ОТДЕЛЕНИЕ среднего профессионального образования Хоровое училище** – специальность «Хоровое дирижирование».

**СОЦИАЛЬНЫХ НАУК** – направление (бакалавриат и магистратура) «Экономика»; направление (бакалавриат) «Социология».

**ИНФОРМАТИКИ И ПРИКЛАДНОЙ МАТЕМАТИКИ** – направление (бакалавриат) «Математическое обеспечение и администрирование информационных систем».

**ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ** – программы профессиональной переподготовки, программы повышения квалификации, краткосрочные дистанционные курсы повышения квалификации по теологии и основам православного богословия и культуры.

**ОТДЕЛЕНИЕ ДОВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ** – подготовка абитуриентов к поступлению на все направления Университета.

#### ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ: ОЧНАЯ, ОЧНО-ЗАОЧНАЯ (ВЕЧЕРНЯЯ), ЗАОЧНАЯ

Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет основан в 1992 году и является высшим учебным заведением Русской Православной Церкви. По окончании обучения выдается диплом государственного образца.

Обучение по очной форме бесплатное. Студентам очной формы предоставляется отсрочка от армии.

Иногородным студентам при наличии свободных мест предоставляется общежитие.

При Университете действует аспирантура и диссертационный совет по защите богословских и церковно-исторических диссертаций на степени кандидата, магистра, доктора богословия, доктора церковной истории.

Адрес: 115184, г. Москва, ул. Новокузнецкая, д. 236;  
тел. (495) 951-67-84 (приемная комиссия).



**ПРАВОСЛАВНОЕ  
СЛОВО**  
НА ПЯТНИЦКОЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ПРАВОСЛАВНОГО  
СВЯТО-ТИХОНОВСКОГО  
ГУМАНИТАРНОГО  
УНИВЕРСИТЕТА

*Мы работаем с 1991 г.  
Всегда рады предложить  
все необходимое для нужд  
храма и домашнего обихода.  
Скидки. Доставка оптовых  
заказов по России.  
Иллюстрированные каталоги  
на сайте в интернете.*



**КНИГИ \* МУЗЫКА \* ИКОНЫ \* УТВАРЬ \* ТКАНИ**

Наш адрес: г. Москва, Пятницкая 51  
ст. метро "Новокузнецкая", "Павелецкая", "Третьяковская"  
Тел./факс: (495) 951-51-84; 951-34-97; 951-50-44





**В**первые на русском языке выходит книга «Смысл икон», ранее издававшаяся на немецком, английском и французском языках. Известный богослов В. Н. Лосский и иконописец и исследователь икон Л. А. Успенский составили ее прежде всего в расчете на западного читателя, мало знакомого с историей и теорией православной иконы и основных иконографических типов. Книга доступно, но на серьезном научном уровне вводит в проблематику иконописи и иконоведения. Издание рассчитано на самый широкий круг читателей, интересующихся историей христианского искусства и вопросами богословия православной иконы. Включает обширный изобразительный материал, детально иллюстрирующий авторский текст. Книга может быть использована в качестве учебного пособия для студентов творческих вузов и отделений по истории искусства.

